

MESTRADO EM ARTE E DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO

TECTONIC ART

Limites, Fronteiras e Transdisciplinaridade entre Arquitectura e Arte

Nuno Patrício Afonso Pimenta

Dissertação e trabalho de projecto de Mestrado apresentados
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em
Arte e Design para o Espaço Público.

Ano: 2016/2017

Orientador: Prof. Doutor Heitor Alvelos

Versão provisória para prova pública

Resumo

Arte e Arquitectura são duas disciplinas que coexistem numa relação de grande proximidade, mas que por diversos factores se mantêm claramente segregadas por vincados limites – a linha abstracta que as encerra através das suas distintas características. No entanto, podemos encontrar momentos em que as duas disciplinas se enfrentam, dialogam e contagiam – as suas fronteiras. Actualmente estas ligações parecem reforçar-se quando os artistas são também eles estimulados a questionar a complexa cidade contemporânea, o seu crescimento desmedido e a suas exponenciadas consequências. O renovado diálogo e interesse mútuo entre arte e arquitectura parece em muito advir desta convergência dos focos disciplinares para questões relacionadas com os aglomerados urbanos e os seus novos padrões. Talvez por isto seja este um momento crucial para analisar como ambas as disciplinas se influenciam entre elas, se renovam reciprocamente e balanceiam a sua relação.

Assim, pretende-se nesta investigação analisar os limites e fronteiras entre arte e arquitectura e, através de uma investigação altamente enraizada na estória do contemporâneo acompanhada de um conjunto de projectos pessoais, especular sobre o desenvolvimento de uma prática transdisciplinar. Esta prática é aqui apelidada de *Tectonic Art*, não com intuito de cunhar um termo ou corrente mas como uma espécie de imperativo taxonómico perante a indefinição do presente, uma especulação ou prenúncio sobre um futuro urbano, e consequentemente disciplinar, cada vez mais incerto.

Abstract

Art and Architecture are two disciplines that coexist in a very close relationship, but which by several factors remain clearly segregated by creased disciplinary limits - the abstract line that encloses them through their different characteristics. However, we can find moments in which the two disciplines confront, dialogue and influence each other – their borders. Today these connections seem to be reinforced when artists are also encouraged to question the complex contemporary city, its rambling growth and its exponential consequences. This renewed dialogue and mutual interest between art and architecture seems to come from this convergence of disciplinary focuses on issues related to the city and its new standards. Perhaps for this reason this is a crucial moment to analyse how both disciplines influence each other, renew each other and balance their relationship. Thus, this research intends to analyse the limits and borders between art and architecture and, through an investigation highly rooted in the contemporary story accompanied by a set of personal projects, speculate on the development of a transdisciplinary practice. This practice is here called *Tectonic Art*, not with the intention of coining a term or movement but as a kind of taxonomic imperative against the indefinition of the present, a speculation or presage on an increasingly uncertain urban and consequently disciplinary future.

Agradecimentos

Conheci um artista que também (mas não por acaso) era arquitecto. Nunca percebi concretamente o que fazia nem ele me soube explicar com exactidão. Tivemos muitas e longas conversas mas duas frases captaram particularmente a minha atenção e ficaram definitivamente gravadas na minha memória: “No que faço é essencial saber comprimir e descomprimir” e, acima de tudo, “nunca comprometer”. Fiquei com a sensação que, apesar da aparente simplicidade, estes talvez tenham sido os mais acertados conselhos profissionais que alguma vez recebi. Fiquei também com a sensação que esta pessoa, sem o saber, era artista quando devia ser arquitecto e arquitecto quando devia ser artista e, nesta compressão-descompressão disciplinar, encontrou a sua fórmula para nunca comprometer.

Aos meus pais e à Joana pelo apoio permanente e incondicional. Aos meus amigos, sem os quais muitos dos projectos que aqui apresento nunca teriam existido. Às pessoas que acreditam e apoiam o meu trabalho, por mais incrível que isso por vezes possa parecer. Aos professores e também amigos Gabriela Vaz Pinheiro e Miguel Costa por todo o acompanhamento neste processo. Ao meu orientador Heitor Alvelos por recorrer a estratégias simples para me conduzir através da complexidade. Obrigado.



The Hedonist (2014) © Miguel C. Tavares

TECTONIC **ART**

Limites, Fronteiras e Transdisciplinaridade entre Arquitectura e Arte

Dissertação de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público
Nuno Patrício Afonso Pimenta
Sob a orientação do Prof. Doutor Heitor Alvelos
FBAUP 2016/2017

Conteúdos

17 Introdução

Capítulo I - Limites

27 Legitimação e separação disciplinar / **The Host (2012)**

39 Forma e Função: Factores de segregação / **Homesick (2015)**

53 Burocratização das práticas construtivas / **The Hedonist (2014)**

71 Mecanismos de encomenda e definição de programa / **Hangover (2015)**

Capítulo II - Fronteiras

85 Diálogos disciplinares e contágio na fronteira / **ONEby1 (2015)**

95 Narrativa estética: Mecanismos de consciencialização / **Merry-go-round (2013)**

105 Os novos museus / **System Sound (2015)**

113 Contexto como ferramenta de criação e gestão espacial / **Two Manifolds (2016)**

Capítulo III - Transdisciplinaridade

123 Tectonic Art / **Beauty Knows no Pain (2017)**

133 Conclusões

139 Referências Bibliográficas e Web

Introdução

Sempre assumi este Mestrado como uma oportunidade de criar afastamento e uma nova análise ao trabalho que tenho desenvolvido nos últimos anos: uma investigação que incide sobretudo nos desvios e contágios face à disciplina de arquitectura, nomeadamente na sua aproximação às artes visuais¹. Seria uma nova oportunidade de fazer um ***zoom out*** que me transporta da prática focada no terreno para a versatilidade teórica, e neste movimento criar fricções que (re)informam a prática numa espécie de reciprocidade cíclica. Torna-se fundamental este afastamento quando a produção, por muitos factores, tende a ser desregulada – muito mais quando envolve a destreza malabar de articular campos artísticos com características/especificidades tão distintas. Tendo em conta esta reciprocidade abordarei nesta tese o meu trabalho prático dos últimos cinco anos como uma espécie de hipertexto crítico/*feedback* sobre tema que pretendo abordar: A análise de momentos de intersecção entre as disciplinas de arte e arquitectura como forma de encontrar um território comum para uma transdisciplina² que optei por apelidar de *Tectonic Art*.

Assim, esta investigação incide na ampliação destes momentos de contacto disciplinar, um ***zoom in*** que revela e coloca em evidência as indefinidas características destas intersecções. Na linha abstrata que encerra as duas disciplinas podem existir momentos de vincada divisão, mas existirão com certeza outros de aproximação e contágio. O que nos remete à definição de *limite* e *fronteira*, dois termos vulgarmente encarados como sinónimos, habitualmente esbatidos em campos menos relacionados com delimitações geográficas e/ou políticas. *Limite* refere-se a uma abstração precisa e linear que geralmente delimita um interior numa espécie de força centrípeta. Cria uma separação que não considera a

¹ Este tema tem sido recorrente no trabalho pessoal que desenvolvo desde 2009, alternando entre momentos de abordagem prática – feld72 (Viena 2009), Didier Faustino (Paris 2012) e actual prática pessoal – e teórica – tese de mestrado em Arquitectura *Estratégias Urbanas: Uma ideia de prática contemporânea* (FAUP - Porto 2011), direcção da revista Dédalo sob o tema *Displace* (FAUP - Porto 2011) e curadoria do seminário *Displace: Deviations on Architectural Practice* (FAUP – Porto 2011).

² Transdisciplinaridade refere-se à formulação de unidade no conhecimento como forma de atravessar fronteiras disciplinares.

presença de factores comuns. *Fronteira* refere-se etimologicamente a algo que está em frente, é um termo que imediatamente proporciona uma referência e uma direcção que se afasta do núcleo. Pressupõe que existem relações estabelecidas entre dois territórios, que ambos incluem pontos de partilha mas que estes possuem características das mais diversas ordens que os definem e diferenciam. Também na natureza as “(...) margens podem assumir duas formas, fronteiras ou limites. Esta é uma importante distinção no mundo natural. Em ecologias naturais, fronteiras são zonas num habitat onde os organismos se tornam mais interactivos, devido ao encontro de diferentes espécies e condições físicas.” Por sua vez limite define “(...) o território além do qual uma espécie em particular não se afasta”³. Assim, os limites promovem a inactividade nas suas margens, a ideia de clausura e impermeabilidade enquanto que as fronteiras fomentam a interactividade e a abertura e são, por isso, profícuas. Tendo em conta o inteligível contacto entre arte e arquitectura, pretende-se nesta investigação uma aproximação crítica a essas ligações através da exploração dos seus limites e fronteiras. Nesta aproximação procuram-se momentos de permeabilidade e proficuidade para a definição de uma possível abordagem transdisciplinar, renovada e transgressiva.

Sendo que “para transgredir, é preciso saber onde estão os limites; para ter limites, é necessário reconhecer a possibilidade de que eles podem ser ultrapassados” (Rice, 2015: 3), a investigação desenvolve-se através de uma estrutura tripartida: Numa primeira fase encontram-se e definem-se limites existentes, na segunda momentos de porosidade e contágio, para numa terceira se especular sobre o estabelecimento de novos padrões e da instabilidade necessária à expansão disciplinar. Esta gradação é pautada ao longo da investigação pela definição clara destes momentos através da criação de três capítulos – *Limites*, *Fronteiras* e *Transdisciplinaridade*. Por sua vez, recorre-se à subdivisão destes capítulos como forma de aprofundar o estudo e, nesta aproximação, colocar em evidência algumas das características e especificidades destes contactos. Esta subdivisão resulta de uma análise crítica à contemporaneidade das disciplinas informada por uma componente prática pessoal. Assim, em cada um dos subcapítulos é analisada uma obra que se relaciona directamente com o tema em questão, seja esta relação ditada pelo reconhecimento de limites disciplinares no seu desenvolvimento, pela tentativa de rotura destes limites para a criação de momentos de fronteira ou pela aparente aproximação a um sincronismo claro entre as disciplinas de arte e arquitectura.

Tectonic Art surge assim não com o intuito de cunhar um novo termo ou corrente mas como taxonomia ficcional do presente, uma especulação ou prenúncio sobre uma hipotética prática transdisciplinar. Tratam-se de *guidelines*, obviamente voláteis, que poderão informar outras práticas e outros investigadores sobre um campo específico que parece hoje, mais do que nunca, estar em franca expansão.

³Richard Sennett, no seu artigo *The Public Realm*, serve-se desta referência ao mundo natural para metaforicamente a relacionar com a condição urbana contemporânea.

ARCHITECT
ARCHI/TIST
TECTONIC
ART
ARTITECTURE

I - LIMITES



The Host (2013) © Miguel C. Tavares



The Host (2012) © Miguel C. Tavares

Separação e legitimação disciplinar / **The Host** (2012)

O que nos separa também nos aproxima – antítese que ‘O Anfitrião’ manifesta de bom grado. Este dispositivo utiliza elementos que habitualmente nos remetem à separação ou exclusão subvertendo-os para a criação de um espaço de encontro. ‘O Anfitrião’ procura hospedar e contagiar inesperadas performances do quotidiano ou elaboradas criações teatrais oferecendo generosamente o seu palco a uma plateia sem convite mas sempre bem-vinda.

É inegável a separação entre campos disciplinares artísticos e consequente legitimação para a prática nestes mesmos campos. Porém, esta separação é relativamente recente e os seus limites nunca foram e continuam a não ser completamente explícitos¹. O sistema moderno artístico é algo que nós mesmos criamos e foi precedido por um sistema mais alargado e mais utilitário que durou até então. Será muito provavelmente seguido por um terceiro sistema onde estes limites tendem a desvanecer-se. Nas últimas décadas, particularmente desde a década de 60, podem-se encontrar inúmeros exemplos de práticas baseadas em contágios disciplinares e muito se escreve sobre o interdisciplinar, o multidisciplinar ou transdisciplinar. Talvez estejam a ser décadas de uma indisciplina libertadora.

A palavra “arte” deriva do latim *ars* e do grego *techne* que significa qualquer perícia humana, seja ela de cariz artesanal, industrial ou social. Quando nos referimos a “uma arte” podemos encontrar o sentido tradicional da palavra. No século XVII o conceito de arte foi dividido, as Belas-Artes formaram uma nova categoria (poesia, pintura, escultura, arquitectura, música) e todas as restantes práticas mais relacionadas com o artesanal ou funcional seriam remetidas para o artesanato ou artes populares. As Belas-Artes seriam destinadas a serem apreciadas por círculos fechados e avaliadas enquanto obras de grande inspiração e génio. No final do século XVIII artista e artesão tornaram-se opostos; artista significa agora o criador de peças de arte enquanto o artesão é alguém que produz e reproduz peças com uma função determinada. Se por um lado a antiga definição de arte era compatível com o contexto funcional, por outro a nova ideia de arte enunciou uma atitude contemplativa e um afastamento do contexto.

Esta cisão entre a utilidade e a eloquência criativa levou a que a arquitectura, com o seu lado racional e regrado, fosse sendo considerada como disciplina de fronteira das Belas-Artes. O pensamento matemático e o seu carácter funcional levam a que muitas vezes seja considerada uma disciplina das ciências contagiada pela já velha relação com as restantes artes. Um dos factores que levou a Arquitectura a integrar o núcleo das Belas-Artes no século XVIII foi a experiência educacional artística das classes altas à qual os ingleses chamavam *Continental Grand Tour* e que consistia em viajar

¹ Larry Shiner, no seu livro *The invention of Art* (2001), argumenta que a arte como a compreendemos é uma invenção europeia com cerca de duzentos anos.

para conhecer o panorama artístico internacional (daí a palavra turista). Uma vez que os “touristas” viajavam para conhecer cidades e grandes casas de campo, o *Grand Tour* encorajou também à análise da arquitectura, nomeadamente em termos de beleza e estilo.

A partir do século XIX o adjectivo “belas” (de Belas-Artes) caiu em desuso, sendo arte um campo relativamente definido. A arte, para a elite culta, estaria a transformar-se numa nova arena de investimento não apenas espiritual como também capital. Esta ruptura levou a que muitos artesãos se tornassem operários industriais e a uma exponenciada segregação entre o público das Belas-Artes e das restantes artes funcionais. Arte era já um espaço autónomo de obras, valores e instituições, no entanto, era ainda vista como uma forma de imitação e assim foi até ao início do século XX. Com o advento do modernismo e transição para arte contemporânea, especialmente após os anos 60 com o surgimento da arte *pop* e minimal, passou a ser definida por um pluralismo que desafia a generalização e que prova que não existe uma forma legítima de arte. A partir desta década seria algo que cria um *statement* e o incorpora de forma consciente, gerando assim uma divisão fundamental: significado face à mera utilidade, génio ou apenas técnica.

O conhecimento disciplinar e a formação dos arquitectos em questões funcionais, nomeadamente em desenho, gestão e execução de projectos são ferramentas que permitem o envolvimento em actividades menos tradicionais da disciplina e a relação com os campos de produção artística. No entanto, o ensino de arquitectura parece ter contribuído nas últimas décadas para uma divisão com as restantes artes visuais. As escolas de arquitectura reclamaram um espaço para si mesmas e o ensino ganhou autonomia afastando-se das escolas das Belas-Artes. Com isto, a educação em arquitectura assumiu um lado mais técnico, a produção arquitectónica tornou-se mais tecnocrática, com menor percepção estética e contextualização social e, como consequência, corre agora o risco de em muitas situações perder a sua relevância cultural. Exponenciou-se assim a capacidade de resolução de problemas técnicos e reduziu-se a aptidão de gerar os *statements* artísticos referidos anteriormente. Tal como as práticas artísticas também a arquitectura deveria ter a capacidade de gerar impacto cultural e repercussões sociais vincadas.

Temos como exemplo uma das mais mediatizadas práticas dos últimos anos, o trabalho de *Zaha Hadid Architects*. Se por um lado a arquitecta que personifica toda a empresa, Zaha Hadid, possui referências explicitamente

construtivistas e suprematistas no seu trabalho inicial (por mais antagónica que tal associação possa parecer) por outro, um dos mais activos sócios, Patrick Schumacher, renega completamente a arquitectura enquanto arte ao criticar os jurís da edição de 2012 da Bienal de Arquitectura de Veneza (sob o tema *Common Ground*) quanto à sua motivação guiada por uma “correção política equivocada” e por “confudirem arquitectura e arte”². Estranha negação quando muitas das raízes de toda a prática de Hadid se encontram profundamente referenciadas em correntes artísticas modernas como veio a provar a exposição *Zaha Hadid: Early Paintings and Drawings* em 2016 na galeria *Serpentine Sackler* de Londres³. Além de ter sido a primeira mulher a vencer o Prémio Pritzker foi também a primeira a vencê-lo com apenas uma obra construída. Esta exposição mostra precisamente as grandes pinturas e desenhos que a ajudaram a obter este reconhecimento. Zaha Hadid, talvez ainda quando não contagiada pela dita arquitectura que Schumacher defende, possuía uma dimensão construtivista que criava as amarras para um lado mais suprematista do seu trabalho inicial. Também o expressionismo controlava a dinâmica futurista de Hadid. Existe uma grande diferença entre o seu trabalho mais recente e, por exemplo, a primeira obra construída da arquitecta – *Vitra Fire Station*, no complexo da marca *Vitra* em Weil-am-rhein. As referências do futurismo e expressionismo estão perfeitamente explicitas neste edifício, um edifício que parece ser um movimento congelado, uma explosão prestes a acontecer. Existiram de facto mudanças notórias na prática de Zaha Hadid ao longo do tempo, com grandes oscilações a nível de popularidade dentro dos próprios pares, que nos levam a questionar se a prática de Zaha Hadid teria sido a mesma se não entrasse numa dialética altamente construtiva onde a lógica racional e matemática de Patrick Schumacher imperava.

Em contraponto podemos analisar o trabalho de um arquitecto de formação que ao longo da sua carreira se deixou contagiar por tantos campos artísticos que a sua prática se torna difícil de definir, o “indisciplinado” Ron Arad⁴. Arquitecto formado numa época bastante permeável a nível disciplinar da *Architectural Association* de Londres, cedo se apercebeu que não teria vocação para a disciplina, pois, tal como costuma frequentemente referir,

² As críticas aos júris dessa Bienal foram publicadas pelo próprio na sua página de *facebook* e amplamente difundida por diversos media especializados. A referida publicação começava com a afirmação “*STOP political correctness in architecture. But also: STOP confusing architecture and art.*”

³ *Zaha Hadid: Early Paintings and Drawings* esteve patente na *Serpentine Sackler* em Londres de 8 de Dezembro de 2016 a 12 de Fevereiro de 2017.

⁴ *No Discipline*, assim se chamou a exposição de Ron Arad no MoMA em 2009.

é para ele “muito difícil trabalhar para outras pessoas... especialmente após o almoço”⁵. Saiu um dia do escritório de arquitectura onde trabalhava para almoçar e nunca mais voltou. Nessa mesma tarde passou por uma sucata onde encontraria o banco de carro, mais propriamente de um Rover, que seria transformado na sua *Rover Chair* (1981) peça que o “sugaria para o mundo do design”. É interessante este diálogo entre diversas disciplinas centradas num único indivíduo. A cadeira que ele criou ainda enquanto arquitecto e usou em sua casa, é hoje transportada em luvas brancas em alguns museus de referência como o *Centre George Pompidou*. Ron Arad continua a intervir em diversos campos, design de mobiliário, arquitectura, arte etc. Podemos tomar como exemplo a exposição com o título *Ron Arad: No Discipline* (sem disciplina ou indisciplina) no MoMA. Esta indisciplina disciplinar é ironicamente justificada por não ter “um contrato de exclusividade com nenhuma das disciplinas.” Ron Arad refere mesmo: “Arquitectura, escultura... não preciso de um passaporte para me deslocar de uma disciplina para outra.”

Para Arad, tal como para Charles Eames entre muitos outros, não foi, de facto, necessário passaporte oficial para cruzar disciplinas tratando-se de arquitectos. Por outro lado poucos artistas se dedicaram a fazer arquitectura convencional. No entanto, com a escala da arte contemporânea e a liberdade de suportes na prática artística somos muitas vezes remetidos para a escala do construído. Podemos tomar como exemplo as estruturas insufláveis e visitáveis de Anish Kapoor, como *Levithian* na *Monumenta* de 2011 no *Grand Palais* em Paris, ou a mais recente obra de Haegue Yang no Museu de Serralves no Porto em 2016 – *An Opaque Wind Park in Six Folds*. Nesta obra, Yang cria uma série de estruturas em alvenaria de tijolo, cinco fragmentos arquitectónicos que nos remetem para a arquitectura Islâmica dispostos numa métrica de 72x72 centímetros em 70 metros quadrados de terreno. Muito do discurso da obra, gira em torno do seu lado tectónico, do seu padrão geométrico rígido e altamente racional e do peso construtivo. Todos os elementos nos remetem para a construção arquitectónica e não para a construção de algo em atelier pela artista. Naturalmente todo o desenho técnico e obra foram geridos por uma equipa de arquitectos e engenheiros no local e construída por uma empresa de construção convencional sob o permanente acompanhamento da artista.

⁵ “A AA assemelhava-se ao que eu pensava que uma escola de arte deveria ser, era vibrante, activa, pluralista e excitante. Eu descobri que todos os figurantes que jogavam ténis invisível no filme *Blow up* de Antonioni eram alunos da AA.” Citações transcritas a partir de uma entrevista em vídeo conduzida durante a montagem da sua exposição *No Discipline* no MoMA em 2009 disponível em <http://youtu.be/kQwCtnom9Fs>

Parece tornar-se fundamental o diálogo entre arte e arquitectura em práticas artísticas que envolvam um lado tectónico. Também em obras de arquitectura se torna pertinente o diálogo com as mais diversas práticas artísticas como forma de expandir o discurso da própria obra, gerar uma análise profunda ao que a envolve tanto a nível espacial como temporal. Este diálogo directo afasta-nos definitivamente do pós-modernismo arquitectónico, das suas extravagâncias formais e conceptuais e da sua abstracção ao contexto, no entanto, será necessário encontrar um meio termo quando se trata de definição conceptual, de programa e execução, um meio termo de tensões constantes ou até de conflitos. Subverter limites para a criação de um ponto de encontro, um território comum – uma disciplina anfitriã e hospitaleira.

O projecto *The Host* (ou O Anfitrião) focou-se particularmente nesta vontade, na crença de que “o que nos separa também nos aproxima”⁶. Foi construído em 2012 e foi o primeiro trabalho que desenvolvi a título pessoal, numa altura de grande fascínio por todas as possibilidades que as ferramentas advindas de arquitectura me permitiam e por um grande contágio pelas anteriores experiências profissionais. Tinha trabalhado com arte e arquitectura em simultâneo, alternando entre a produção de desenhos técnicos de execução e a produção manual de objectos e serigrafias. *The Host* espelhava isso, possuía um *statement* artístico aliado ao detalhe construtivo e ao carácter tectónico, despoletava questionamento e análise e simultaneamente promovia uma nova utilização do espaço público. Focava-se em subverter limites, na estranheza de reconhecer elementos que nos remontam para a divisão e exclusão mas simultaneamente nos convidam à utilização e reunião. Estabelecia um forte compromisso entre o lado tectónico do construtivo associado à performance urbana, ao inesperado contágio do inusitado que surge no quotidiano, e, em último reduto, à escultura. Foi a oficial transgressão de um limite disciplinar que até então estava implícito, a arquitectura enquanto disciplina hermética estaria já aqui em dissolução, mas por outro lado o desenho técnico, o detalhe, a calendarização, o planeamento e muitas outras ferramentas associadas à arquitectura seriam aqui aplicadas a uma escala reduzida e com efeitos imediatos.

A abordagem ao projecto partiu de uma dupla intenção performativa motivada pelos pressupostos do *Manobras no Porto* e em particular do projecto *Síncope*. O *Manobras no Porto* “foi um vasto ciclo de ideias, eventos

⁶ Excerto da sinopse do projecto. Disponível em <http://www.nunopimenta.com/THE-HOST-2012>

e expressões que floresceram no Centro Histórico do Porto ao longo de 2011 e 2012”. O projecto “partiu da convicção de que os habitantes e visitantes do Centro Histórico são, eles mesmos, agentes sociais, culturais e criativos (...)” (Alvelos, 2013: 47). O *Manobras no Porto* estava dividido em varias zonas históricas do centro do Porto com diferentes projectos a decorrer em simultâneo. Um deles, para o qual *The Host* foi proposto localizava-se no Bairro da Sé e chamava-se *Sincope*. Este projecto “transformou-se num atelier de criação partilhada com actores de palmo e meio. Os participantes foram convocados a comparecer duas vezes por semana ao longo de mais dois meses para a discussão e para a realização das tarefas necessárias à construção de um espectáculo (...). *Sincope* procurou instalar-se como uma dinâmica de companhia teatral-performativa autónoma que respondesse aos desejos sondados e manifestados pelos habitantes da Sé.”⁷

“O Anfitrião” é um dispositivo urbano que promove a dissipação da fronteira entre palco e plateia, fomentando uma inusitada proximidade entre espectadores e actores.

A instalação foi assim concebida como um “anfitrião” que acolhe e que entretém – alusão ao mitológico *Amphitryon* de Molière. O objecto e o seu contexto deverão portanto acolher tanto performances, colaborações e actividades como o teatro do quotidiano urbano, convidando a comunidade local ao seu usufruto. A recombinação dos elementos construtivos escolhidos subverte o carácter de exclusão que estes normalmente evocam. Separadores de vias automóvel e redes assumem aqui um papel central no encontro entre indivíduos e abandonam a carga pejorativa que carregam. É proposta uma reinterpretação da “mesa”, tema organizador do *Sincope* (projecto âncora da Praça Sé), accionando um microdomínio público. (Alvelos, 2013: 118)

São inúmeras as adaptações teatrais do mito grego sobre Anfitrião. Uma destas adaptações, a de Molière⁸, pela sua notoriedade, contribuiu para o enriquecimento linguístico de diversos idiomas, tendo o nome “anfitrião” passado a designar alguém que é hospitaleiro, que entretém, sustenta generosamente e, por isso, acolhe bem em sua casa. *The Host* consiste num incentivo à performance urbana, a qual não se trata de

⁷ Bernardes, Marta, *Sincope*. In Alvelos, Heitor (ed.), *Manobras no Porto*, Porto, 2013, p. 99

⁸ “*Je ne me trompais pas. Messieurs, ce mot termine; Toute l'irrésolution: Le véritable Amphitryon, Est l'Amphitryon, où l'on dîne.*”, Molière, *Amphitryon*, III, 6, v. 1701-1704

um acto ou evento singular, mas de uma produção ritualizada, um ritual reiterado sob e através de uma restrição. Tal restrição foi imposta por este dispositivo que condiciona a acção valorizando assim a importância do próprio objecto como elemento catalisador para diversas interações. O objecto e o seu contexto deveriam portanto acolher tanto as performances – colaborações e actividades *do Manobras no Porto* – como a performance do quotidiano urbano, convidando a comunidade local ao seu usufruto. Concretamente, foi concebido um dispositivo híbrido entre o mobiliário urbano e o espaço cénico que permitia dissipar a fronteira entre o palco e a plateia, eliminando o dualismo espacial frequentemente associado à criação filmica e teatral. Sendo “a mesa” o tema organizador do projecto *Sincope*, foi criada uma reinterpretação da mesma em espaço público. A definição de “mesa” como peça de mobiliário está intrinsecamente ligada à sua utilização como suporte de objectos, algo como um procedimento intermédio, que representa uma condição entre dois extremos – um utensílio ou ferramenta. Foi sugerida a utilização da mesa, não como mero intermediário mas servindo directamente a acção desenvolvida ao seu redor, incentivando-a.

Este projecto foi desenvolvido em 2012 numa altura inicial de expansão cultural da cidade do Porto, numa zona particularmente problemática, o bairro da Sé. Este bairro, era conhecido pela sua identidade particular na cidade mas simultaneamente associado à criminalidade e por isso longe dos percursos turísticos (embora fosse um eixo importante de ligação entre a Sé Catedral e a Ribeira). Apesar do seu lado tectónico, de uma permanência aparente ditada pela consistência e peso dos materiais, *The Host* seria uma peça temporária naquele local, com uma permanência de apenas duas semanas ditada pelo *briefing* do evento. Teria portanto de ser construída como um espécie de *kit* de fácil montagem e desmontagem para posterior remoção. A temporalidade seria, portanto, um grande desafio. Se por um lado a peça teria de ser resistente o suficiente para sobreviver duas semanas sem vigilância num problemático bairro do centro da cidade, por outro, na sua curta permanência não podia alterar ou danificar uma única pedra no local, protegido pela classificação da Unesco. Teria de ser facilmente removido no final destas duas semanas sem deixar qualquer rasto. O que ditaria o seu sucesso seria também a relação que estabeleceria com os locais, não poderia apenas ser algo distante, algo que não pudessem usufruir enquanto equipamento do próprio bairro. Deveria ter diversas funções e usos, uma espécie de *playground* para crianças do bairro, um local de repouso e de reunião para todos.

A construção resultou na combinação de diferentes materiais em três níveis de robustez: as peças de betão, a estrutura metálica e as redes de repouso. Funcionaram os três numa espécie de gradação entre o *hardware* e o *software*, entre estrutura primária e secundária. Esta gradação foi gerada através da apropriação e subversão de um *ready-made*, um objeto comum pré-fabricado sem qualquer alteração – o separador de vias de betão com dois metros. A restante estrutura adaptou-se a este elemento, ao seu peso e ao seu desenho. A estrutura metálica encaixou e apoiou-se neste pré-fabricado de betão e usou as furações existentes para se amarrar de forma definitiva a este objecto sólido. Esta estrutura possuía também iluminação encastrada que remetia para o espaço cénico, para um palco. Por sua vez, e conforme a utilização desejada, os elementos de rede poderiam variar na sua materialidade e rigidez – da grelha metálica à rede de nylon – permitindo a alternância entre uma utilização lúdica ou performativa. A peça descrevia no seu centro um palco rodeado de 5 células que poderiam ser utilizadas como plateia para performances de escala menor, tais como performances individuais ou monólogos. Para eventos de maior escala, a peça poderia ser utilizada como espaço cénico na sua totalidade e em si mesma, tirando partido da sua heterogeneidade formal e da envolvente como grande plateia fomentando uma inusitada proximidade entre público e actor.

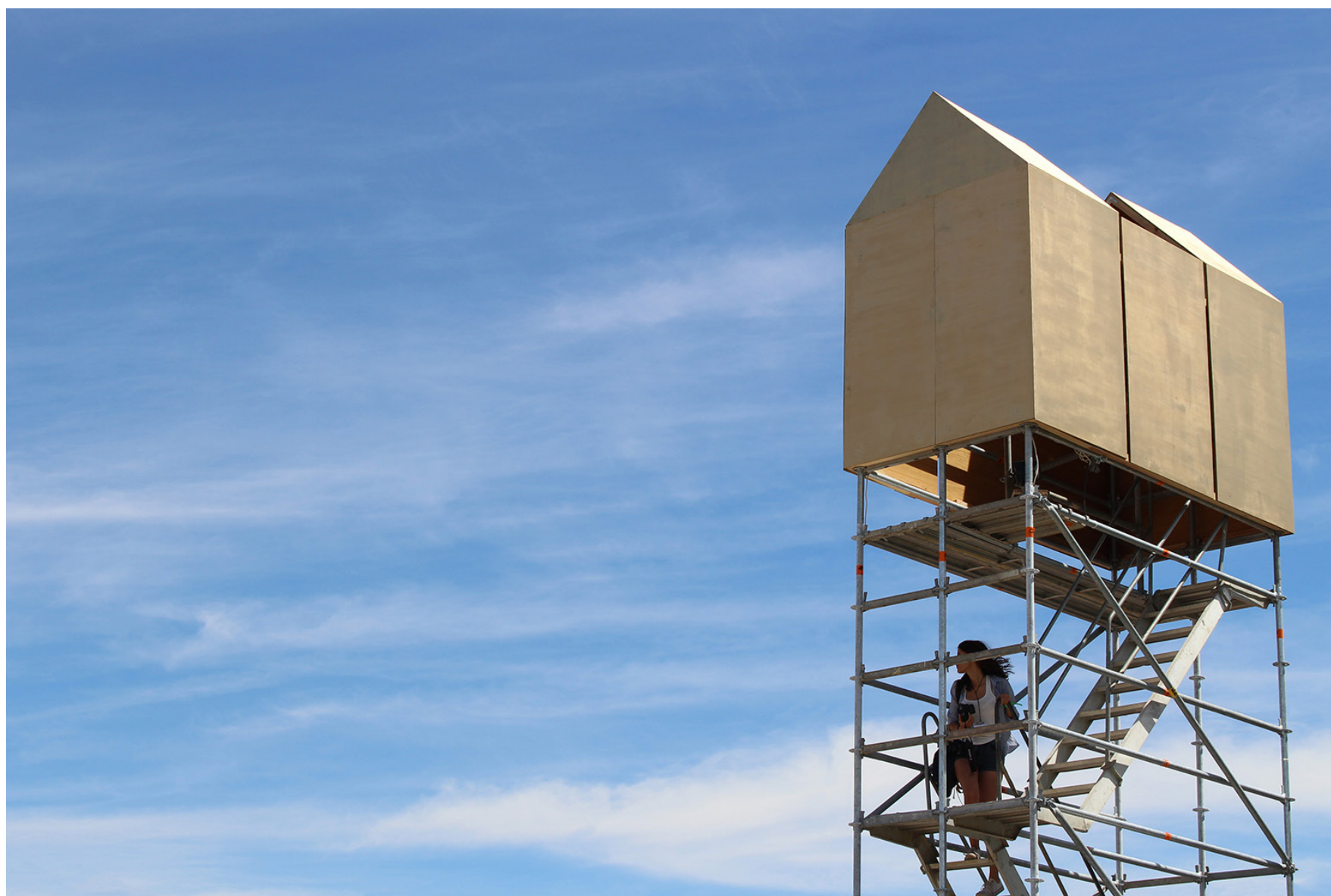
Nenhuma peça teatral foi criada propositadamente para aquele espaço, muito devido à topografia do bairro. A maioria das actividades do projecto *Síncope* desenvolviam-se à cota baixa no mesmo espaço onde decorriam as reuniões e ensaios deste projecto enquanto a peça estava localizada na cota alta⁹. Durante as duas semanas que permaneceu no local, teve uma grande aceitação por parte do público que veio assistir a eventos do *Manobras*, mas também pelos moradores do bairro que usavam diariamente aquela praça. Conseguiram desfrutar do pôr-do-sol, deitados naquele objeto que se tornara já familiar. No entanto a peça apresentou algumas fragilidades, nomeadamente as redes de repouso que, apesar de difíceis de destruir (garantiram-me), não resisitiram intactas à rebeldia nocturna dos mais jovens do bairro. Foram também criadas *t-shirts* serigrafadas com um símbolo alusivo ao *The Host* para serem oferecidas aos que participaram nas atividades do projecto *Síncope*. Pareceu-me uma possível forma de os

⁹ O Bairro da Sé desenvolve-se ao longo da escarpa rochosa que liga a cota alta onde se localiza a Sé Catedral e a zona ribeirinha do Porto. Divide-se em três cotas perfeitamente delineadas: A mais alta, uma plataforma junto à Sé; uma segunda praça (onde se localizava a peça); e, após uma íngreme descida, uma terceira cota onde se desenvolviam as atividades teatrais.

incentivar a conhecer e a apropriar daquele espaço. As *t-shirts* recorriam à estética da sinalização de ponto de encontro e por isso verdes. “Verdes não! Deveriam ser azuis e brancas!” disseram-me os “actores de palmo e meio”, porque afinal há sempre limites que nunca devem ser transgredidos.



The Host (2012) © Nuno Pimenta



Homesick (2015) © Nuno Pimenta

Forma e Função: Factores de segregação / **Homesick (2015)**

“*Homesick*” é talvez o termo/conceito anglo-saxónico que mais se aproxima da nossa tão característica saudade, esta saudade de casa que tanto caracteriza a contemporaneidade nacional. Curiosamente e numa tradução mais literal poderá remeter-nos também para uma casa doente e por isso inóspita, uma casa com a qual nos relacionamos mas que permanentemente nos repele.

Esta dicotomia parece também caracterizar-nos, a nós e ao território português – o amor pelo que nos despreza. Abandonemos a saudade e abracemos a *homesickness*, a pressão pela internacionalização, o vazio que cá fica, este vazio doente que continuamos a ambicionar mas que dificilmente nos deixa ficar.

Partindo do princípio que as disciplinas nucleares das Belas-Artes não têm como objectivo primordial o cumprimento de requisitos funcionais – pelo menos não aqueles que associamos imediatamente à arquitectura – pretende-se aqui denotar as oscilações e os contágios da disciplina de Arquitectura¹ em relação com outros campos artísticos focando a análise no constante (des)equilíbrio entre forma e função ao longo do último século. Tal como vimos anteriormente um dos principais factores segregadores entre arte e arquitectura é a dialética funcionalista da qual a arquitectura vem sendo refém. Já no século I a.C o arquitecto romano Vitrúvio defendia a chamada *Tríade Vitruviana*, os três elementos fundamentais à arquitectura. Além da estabilidade tectónica (*Firmitas*), a beleza formal (*Venustas*) e a utilidade (*Utilitas*) seriam componentes fundamentais à arquitectura. Em 1746 Charles Batteux escreveu o livro *Les Beaux Arts réduit à une même principe* (Batteux, 1746) aque definia o termo “Belas-Artes” como um conjunto restrito de artes sob um princípio comum, a imitação da natureza. Neste livro Batteux criou também uma divisão entre estética e utilidade. Considera que há três categorias na arte: aquelas que se direccionam unicamente para as nossas necessidades (as artes mecânicas); aquelas que investigam sobre o prazer estético (as Belas-Artes); e aquelas que combinam utilidade com estética (arquitectura).

Se a partir do século XVIII se levantou a questão sobre se a arquitectura deveria integrar o recém-criado e restrito grupo das Belas-Artes, após o início do século XX esta divisão veio particularmente de arquitectos e da sua associação directa ao pensamento regrado e científico. Em 1896 o arquitecto norte-americano Louis Sullivan cunhava a celebre frase “*A forma segue a função*”. Também Adolf Loos no seu livro de 1908 *Ornamento e Crime*, criticava o excesso de ornamento na arquitectura europeia do século XIX. Estava lançado o mote para o Modernismo em arquitectura. Por sua vez, os restantes campos artísticos estavam focados na renovação das técnicas e na ruptura total com as tradições, mesmo com a própria tradição artística *per se*. Esta renovação e ruptura desencadeou também o questionamento quanto à função da arte e, neste aspecto, as declarações anti-arte dos Construtivistas Russos causaram grande impacto social. Exemplo disso foram os manifestos iniciais do *First Working Group of Constructivists*, formado, entre outros, por Aleksandr Rodchenko, Vavara Stepanova, e Lyubov Popova:

¹ Embora admitindo uma não completa hermeticidade de pensamento na disciplina, sintetizaremos aqui as práticas arquitectónicas como correntes temporalmente definidas e legitimadas. Contudo existem inúmeros exemplos de contracorrentes de menor escala ao longo da história recente. Evitam-se assim referências a exemplos particulares para se abordar expressões arquitectónicas delimitadas e como estas reagiram aos diferentes *inputs* sociais.

1. Abaixo com a arte.
Viva a ciência técnica.
2. A Religião é uma mentira.
A arte é uma mentira.
3. Destroi a remanescente ligação entre os pensamentos humanos e a arte.
4. Abaixo com a defesa das tradições da arte.
Viva o técnico Construtivista.
5. Abaixo com a arte, que apenas disfarça a impotência da humanidade.
6. A arte colectiva do presente é vida construtiva.²

Com raízes na teoria marxista, o *Construtivismo Russo* combinou a representação não figurativa do pré 1917 com o ideal de criação de uma nova comunidade pós-revolucionária. Muitas foram as expressões artísticas de carácter funcional e envolvimento social do *Construtivismo Russo*, nomeadamente Vavara Stepanova e Lyubov Popova com a produção de roupa e têxteis de carácter abstracto ou Aleksandr Rodchenko com o design de posters que recorriam à fotomontagem, uniformes de trabalhadores ou mesmo mobiliário. No entanto a distinção entre a produção artística e artesanal era fortemente vincada nomeadamente pela apropriação de ferramentas mecânicas e industriais, pela representação da evolução tecnológica. Os artistas transformar-se-iam em construtores de uma nova sociedade. Esta construção deveria assumir o lugar da produção convencional artística e abordar os temas do tectónico, experimental e funcional. Exemplo disso foi o *Monumento à Terceira Internacional* (1920)³ de Vladimir Tatlin (ou *Torre de Tatlin* como ficou comumente conhecida).

Também a *Bauhaus*, no contexto pós-guerra alemão, resistiu ao sistema estabelecido das Belas-Artes ao tentar resgatar o propósito social e funcional da arte. Walter Gropius, importante arquitecto alemão e fundador da escola *Bauhaus*, tinha o objectivo de unir arte, artesanato e tecnologia ao serviço da sociedade. Marcel Breuer e László Moholy-Nagy foram exemplo disso. A *Bauhaus* tinha a capacidade de agregar a teoria artística moderna (van Doesburg, Kandinsky e Klee) e a prática construtiva nos mais diversos materiais e escalas. Pela altura em que Gropius resignou a direcção da *Bauhaus*, em 1928, a escola tornara-se já líder na educação artística e na investigação de materiais e técnicas. Também por esta altura a investigação a nível construtivo levou a uma divisão entre o que seria a apropriação dos novos materiais industriais. Enquanto alguns arquitectos viam-nos primariamente como forma de potenciar novas expressões formais artísticas outros recorriam à sua utilização para a disseminação de uma arquitectura

² Rodchenko, A. and V. Stepanova (1975) [1920], *The Programme of the Productivist Group* in Benton and Benton (eds), pp. 91-2. Tradução livre. Disponível online em <https://www.yumpu.com/en/document/view/12067802/program-of-the-productivist-group-david-rifkind>

³ O *Monumento à III Internacional* pretendia expressar o poder industrial russo e os avanços tecnológicos da modernidade, no entanto este monumento acabaria por nunca ser construído e por se transformar num símbolo da utopia social russa. Seria erigido em Petrogrado (actualmente São Petersburgo) após a Revolução Bolchevique em 1917, como sede e monumento à *Comintern*.

extremamente funcional e mecanizada – muito devido à facilidade construtiva e baixos custos destes novos materiais. Por sua vez, Le Corbusier, um dos grandes símbolos do Modernismo, tentou equilibrar a estética, a função e a tecnologia. Combinou a abstração geométrica com os novos materiais para a criação do que ele apelidava de “*machine à habiter*”. Em contrapartida, a direcção que a *Bauhaus* tomaria a partir de 1928, liderada por Hannes Meyer foi aos extremos do funcionalismo. Hanner Meyer afirmou mesmo que “construir é processo técnico e não estético” e que “a composição artística de uma casa contraria a sua função prática” (Shiner 201: 261). Apelava à construção austera e a um funcionalismo radical, numa época já distanciada da guerra e onde se começava a sentir um optimismo generalizado.

Em 1930 Meyer foi afastado da escola devido às suas ligações ao socialismo e substituído pelo apolítico Ludwig Mies van der Rohe que direccionou a escola para o purismo da teoria do design arquitectónico, retirando importância às oficinas de artesanato e gerando novos de estúdios de design. Mies enfatizou as determinantes tecnológicas da arquitectura e a necessidade de construções não ornamentadas, no entanto o seu trabalho pessoal era pautado pelo recurso a materiais ricos que atribuíam uma dimensão estética subtil aos seus edifícios. Nesta época existiam pelo menos duas correntes, uma de grande fluidez formal associada a Frank Lloyd Wright ou Oscar Niemeyer e outra funcionalista, muito associada a Mies e a Le Corbusier. Esta segunda teve maior expressão em 1932 quando decorreu a marcante *Exposição Internacional de Arquitectura Moderna* no MoMA, na qual foi cunhado o termo *International Style*, sugerido por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson no catálogo desta exposição. Criticada pela sua ênfase num só estilo – no qual a função era apenas consequência – e pela anúncio de uma fórmula genérica internacional, uma receita castradora. No entanto, este minimalismo funcional foi internacionalmente difundido⁴ e manteve a suas características mesmo no pós-guerra de 1945. Aliás esta corrente, com as suas inevitáveis variantes, teria a sua expressão máxima em 1947 com o início da construção da *Unité d’Habitation* de Marselha e com a célebre frase de Mies van der Rohe “*Less is More*”. Frase que se tornaria numa espécie de paradigma da arquitectura desta década, marcada por minimalismo que se expressaria na sua máxima força mais tarde enquanto movimento das artes plásticas.

Este estilo moderno tentou estabelecer uma relativa estabilidade ideológica dentro da disciplina. Tinha como premissa renovar o quotidiano e responder às adversidades da época onde a guerra ditou que o arquitecto deveria, mais do que nunca, assumir a responsabilidade de criação de um ambiente urbano socialmente justo, global e igualitário, resultando numa prática assente na economia, austeridade e funcionalidade.

⁴ Este estilo foi particularmente difundido e replicado por Mies van der Rohe em contextos geográficos e sociais tão distantes como Nova Iorque ou Berlim.

No entanto, em Novembro de 1956, Alison e Peter Smithson publicaram um ensaio que incluía este pequeno poema-prosa:

Gropius escreveu um livro sobre silos de cereais,
Le Corbusier um sobre aviões,
E Charlotte Perriand trouxe para o escritório
um novo objeto todas as manhãs,
Mas hoje nós colecionámos anúncios publicitários.⁵

Estava implícita a anunciação de uma sociedade renovada, na qual as questões funcionais dos velhos protagonistas do design moderno estavam ultrapassadas e o contemporâneo seria marcado pela celebração da embalagem, do descartável, do consumismo, da cultura *pop* dos anos 60. Com o clima de guerra esquecido e com uma renovada esperança na sociedade, o modernismo em arquitectura foi amplamente criticado a partir desta década. Pretendia-se que a individualização e personalização prevalecessem sobre a abstracção e standardização mecânica, transformando assim o quotidiano em algo mais criativo, participativo e, sobretudo, humano. Estes sinais de descontentamento começam a surgir desde logo em livros como *The Death and Life of Great American Cities* (1961) de Jane Jacobs, *Complexity and Contradiction in Modern Architecture* (1966) de Robert Venturi, ou filmes como *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard e *Playtime* (1967) de Jacques Tati. Revelavam uma urbanidade antisséptica onde os bairros tradicionais tinham sido substituídos por arranha-céus mecânicos e espaços urbanos que privilegiavam os rituais repetitivos e impessoais. Este funcionalismo estimulado pela nova eficiência industrial e pelos avanços tecnológicos trariam ao quotidiano urbano um redutivismo relacional amplamente criticado.

Face a esta apreensão distópica da cidade começaram a surgir um pouco por todo o mundo diversas práticas experimentais que combinavam arquitectura, utopia e representação. São inúmeros os exemplos de práticas *avant-garde* de cariz utópico altamente contagiadas por campos das artes visuais e pelo clima de optimismo social que se fazia sentir. Desde o *Movimento Metabolista* japonês, aos italianos *Superstudio* ou os ingleses *Archigram*, estas práticas eram caracterizadas pela ficção construtiva (até mesmo pela ficção-científica) e apropriação das técnicas de representação das artes visuais, nomeadamente a *pop-art*. Consistiam maioritariamente em explorações visuais que expressavam potenciais cidades para um indivíduo renovado, ideias que não cumpriam requisitos funcionais claros nem assumiam qualquer compromisso com a construção. Não tinham como objectivo primordial a função, aliás existia uma negação explícita ao funcionalismo redutor, uma aversão à padronização que modernismo trouxe ao quotidiano. Críticos do legado modernista, da sua obsessão funcional, os *Archigram*, recorrendo à famosa

⁵ Smithson, Alison and Peter, *But Today We Collect Ads*, Londres: Royal College of Arts, 1956

citação de Sullivan, defendiam que não queriam que “a forma seguisse a função até ao esquecimento”⁶.

Interessante perceber que na mesma altura que se criticava o minimalismo formal e conceptual em arquitectura e se incentivava o despoletar de exuberantes movimentos pós-modernos, nas artes plásticas era estabelecido um movimento minimalista, no qual, ao contrário do que defendiam os *Archigram*, a forma era conduzida para o esquecimento. Exemplo disso é um dos autores mais citados do minimalismo, Dan Flavin. Este relacionava-se com o material e a imaterialidade. Se por um lado Flavin referia que “o tubo físico de luz fluorescente nunca se dissolveu ou desapareceu por entrar no campo físico da sua própria luz” por outro lado admitiu que “o brilho da luz pode de certa forma trair a sua presença física até se aproximar da invisibilidade”⁷. Curiosamente a sua maior série de trabalhos chama-se *Monuments for V. Tatlin*, na qual foram produzidas 39 obras entre 1964 e 1990 em homenagem ao arquitecto construtivista Russo. Se por um lado se discutia a desmaterialização das suas obras, por outro o artista fazia questão de nelas homenagear um dos maiores símbolos contemporâneos de uma desmedida busca pela materialidade.

A década de 70 pareceu trazer uma inversão temporal e estilística entre arte e arquitectura. A disciplina de arquitectura parecia renegar o minimalismo moderno e estar a embranhar-se no pluralismo formal do pós-moderno. Por sua vez, no campo das artes visuais, artistas como Donald Judd, Robert Smithson ou o já referido Dan Flavin focavam a sua prática num minimalismo formal levado ao extremo – a desmaterialização. Após uma relativamente curta incursão da disciplina de arquitectura em desapoitados movimentos pós-modernos dos anos 70, onde se assistiu ao regresso da decoração exterior, colunas, cúpulas, baixos relevos e cor, a arquitectura acabaria por tentar colmatar a falta de identidade geográfica do Modernismo assim como o individualismo exacerbado e excesso de ornamento do pós-modernismo, adoptando movimentos como o *Regionalismo Crítico* defendido por Kenneth Frampton no seu artigo de 1983 *Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance*. Admitindo que tanto o movimento moderno como o pós-modernismo tiveram os seus problemas, o *Regionalismo Crítico* pretendia dar continuidade ao movimento moderno e aos seus princípios privilegiando desta vez a ligação ao contexto geográfico e cultural.

No entanto, o final do século XX acaba por ser marcado pela globalização, massificação e deslocalização geográfica. Esta velocidade tanto física como mediática despromove o regionalismo, pressionando mais uma vez a arquitectura a tornar-se “*International*”. Também esta velocidade dita que a arquitectura se torne mais volátil e plural, que toda a flutuação entre forma e função que temos vindo a analisar ao longo do século XX seja difundida e exponenciada em apenas

⁶ “We don’t want form to follow function into oblivion” In SADLER, Simon, *Archigram – Architecture Without Architecture*, Cambridge: The MIT press, 2005, p. 142

⁷ Citação de Dan Flavin (Foster, 2011: 201)

duas décadas. Se por um lado, estava provado que o funcionalismo moderno e a sua descontextualização geográfica/cultural eram profundamente problemáticos, por outro o regionalismo parecia também não ser sustentável numa época de grande descompressão espacial. Inicialmente tendeu-se a privilegiar a função, voltar ao minimalismo e encontrar uma fórmula eficaz para esta nova e rápida internacionalização. A fórmula seria relativamente fácil de encontrar: fazer a arquitectura desaparecer. A arquitectura, aparentemente contagiada pelas abordagens minimalistas dos campos artísticos nas décadas de 60 e 70 parece desmaterializar-se e desta vez a forma parece seguir a função até ao desaparecimento⁸. Se no início do século havia um fascínio pelo ferro e pelo vidro e pela leveza que atribuíam à construção, este fascínio era também balanceado pela valorização da exposição clara da estrutura e definição espacial. Esta leveza que podemos encontrar em obras no final do século XX espelham uma espécie de camuflagem tectónica onde os limites espaciais e a estrutura parecem inexistentes. Yoshio Taniguchi, arquitecto japonês responsável pela construção da ampliação do MoMA, durante a planeamento deste museu declarou: “Angariem-me muito dinheiro e eu dou-vos boa arquitectura. Angariem ainda mais dinheiro e farei a arquitectura desaparecer”. Esta frase reflete tanto uma linguagem que se estava a formar dentro da prática arquitectónica⁹ assim como uma espécie de vontade ou fantasia de desmaterialização e leveza transversal à sociedade que se fazia sentir na literatura em livros como *A Insustentável Leveza do Ser* (1984) de Milan Kundera ou *Seis Propostas para o Próximo Milénio* (1993) onde Italo Calvino salienta as virtudes da leveza para o futuro¹⁰. Entretanto, o futuro chegou e com ele a tecnologia que nos encaminha vertiginosamente para a desmaterialização no ciber-espço. A arquitectura, intrinsecamente tectónica (*Firmitas*) teria de se adaptar e dar resposta a esta nova sociedade. Se a abordagem do final do século XX – mais relacionada com o Modernismo – privilegiava a função a tal ponto que a forma era quase inexistente, com a viragem para o século XXI a arquitectura voltou a sobrevalorizar a imagem, a forma e a cenografia urbana. O *Grand Tour* (pag.28), que no século XVIII foi fundamental para consolidar a relação da prática arquitectónica com os mais variados campos artísticos, tornou-se dispensável numa contemporaneidade onde imagens tipo postal viajam por todo o mundo a uma velocidade de muitos *mbits/s*. A arquitectura de transição de século fica assim marcada por fenómenos *pop* como a *Starchitecture*¹¹ ou o *Bilbao Effect*¹². Podem-se encontrar relações com o formalismo e apropriação da cultura *pop* dos anos 60, abordagens que mais uma vez parecem

⁸ Apropriação da já aqui referida citação dos *Archigram*: “*We don’t want form to follow function into oblivion*”.

⁹ Este movimento era encabeçado por arquitectos como Norman Foster ou Renzo Piano.

¹⁰ “*I look to Science to nourish my visions in which all heaviness disappears*.” (Calvino, 1993: p.8)

¹¹ “*Starchitect* é um neologismo usado para descrever arquitectos que, devido à celebridade e aclamação da crítica, foram transformados em ídolos do mundo da Arquitectura, o que lhes conferiu também algum grau de fama entre o público em geral.” fonte: wikipedia.org

¹² “Após o sucesso do Museu Guggenheim em Bilbao (...), que trouxe enorme prestígio e crescimento financeiro, os media começaram a falar sobre o chamado “*Bilbao Effect*”. fonte: wikipedia.org

balancear entre as posições de Banham ou Venturi¹³ e com *star-architects* tão disparees como Rem Koolhaas ou Frank Gehry¹⁴. Proliferaram as obras de grande escala, equipamentos públicos transformados em postais de visita das cidades onde se inserem. Exemplos como o Museu Guggenheim de Bilbao, simbólico início da *Starchitecture*¹⁵, demonstram que o exotismo formal acabaria por estar intimamente ligado a uma prerrogativa *pop* de divulgação mediática e culto das massas. Que muitas vezes a imagem e forma de um museu pode ser tão escultural que pode perverter a sua própria função e desafiar a arte no seu próprio campo, o visual. Tal questionamento surgiu particularmente com a peça *The Matter of Time* (1994-2005) de Richard Serra presente na maior ala do Museu Guggenheim de Bilbao. Instalação de grande escala em permanente confronto espacial e visual com o museu onde se insere. Richard Serra, quando questionado por Hal Foster sobre esta espécie de diálogo/conflito entre a arquitectura e escultura face à capacidade de criar imagem e reclamar espaço museológico, argumenta que apesar de existir uma tensão formal entre a escultura e a arquitectura onde esta se insere, acreditar que a arquitectura se sobrepõe à arte seria “acreditar que nenhuma peça de um artista se poderia sobrepor à espectacularidade da arquitectura” e que “a arte encontrou sempre formas para intervir, para criticar a arquitectura, para transformar e transgredir o espaço”¹⁶.

Interessante perceber que ao longo da história existe uma flutuação quase cíclica entre um rigor funcional e um experimentalismo formal. Esta flutuação advém de uma grande variedade de factores sociais, sejam eles guerras ou momentos de exarcebado optimismo. As práticas artísticas como sismógrafos, antecipam e registam estes acontecimentos. A disciplina de arquitectura, pelo seu carácter de resposta a uma necessidade básica e obrigatória abordagem funcional é talvez a que mais flutua com estes factores externos. Se por um lado tem a obrigação social de dar respostas rápidas e eficazes em momentos de catástrofe por outro tem a capacidade de expandir os seus limites até ao utópico em momentos de estabilidade. Pode-se perceber que ao longo da história e quando o funcionalismo não é visto como ponto primordial para a produção arquitetónica a disciplina se aproxima de outras práticas artísticas.

¹³ Reyner Banham e Robert Venturi, foram dois importantes teóricos de arquitectura que na década de 60 estudaram dois caminhos possíveis perante uma disciplina renovada, uma disciplina *Pop*. Se por um lado, Banham com o seu livro *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), imaginou a arquitectura como uma actualização radical do design moderno através da imagética relacionada com a inovação tecnológica, por outro, Venturi, em *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) ou *Learning From Las Vegas* (1972) defendeu que a imagética *pop*, voltar-se-ia para a sua origem, a publicidade comercial associada ao ambiente construído.

¹⁴ Se por um lado Koolhaas, com influência em autores tão disparees como Le Corbusier e Salvador Dalí, cunhou uma abordagem com maior relação com a tecnologia e função mecânica e diagramática, Frank Gehry assume uma posição onde a fluidez formal parece ditar a função e distribuição de programa.

¹⁵ Na entrevista conduzida por Miguel Madeira, no Jornal Público de 24 de Abril de 2010, Barry Bergdoll, director do MoMA argumenta que chegamos ao fim da era dos arquitectos estrela, era simbolicamente iniciada pelo Museu Guggenheim de Bilbao. Disponível em <http://www.publico.pt/temas/jornal//chegou-ao-fim-a-era-dos-arquitectosestrela-19454966>

¹⁶ Entrevista a Richard Serra conduzida por Hal Foster (Foster, 2011: 243)

Apesar da legitimidade dos arquitectos para operarem no espectro das artes visuais, ao fazê-lo estão muitas vezes a negligenciar outros temas com os quais a arquitectura também se relaciona – como a definição espacial, a estrutura, a função ou o programa – algo que tem vindo a ser altamente criticado ao longo dos últimos anos. Como resposta/consequência surgem práticas relacionais atentas aos fenómenos sociais e mediáticos contemporâneos para as quais o diálogo com diversas disciplinas e o envolvimento local são premissas básicas do trabalho que desenvolvem. Invertendo a tendência de sobreposição ou afastamento, estas práticas estimulam também a participação artística catalisando assim a capacidade crítica e narrativa nas suas obras.

Numa contemporaneidade complexa parece premente um equilíbrio constante entre forma e função, factores aos quais adicionaria um novo: narrativa crítica. Estes três factores parecem também ser essenciais para as mais diversas disciplinas artísticas face ao renovado interesse no tectónico e a um aparente encaminhamento para um território partilhado entre arte e arquitectura. *Homesick* foi um trabalho desenvolvido em 2015 e que opera fundamentalmente neste (des)equilíbrio de factores. Consistia na construção de uma narrativa baseada num arquétipo do funcional subvertido na sua própria função – anuncia um espaço habitável que não o é. Sucede a um trabalho desenvolvido em 2013 – *After the Gold Rush* – que consistia numa espécie de distopia urbana que especulava sobre um Portugal do futuro e as consequências da migração em massa¹⁷. *Homesick* foi construído numa pequena aldeia em Portugal, Cem Soldos, uma das muitas que tendem a desaparecer do território interior português devido à constante migração para cidades costeiras ou para outro país. Esta migração geralmente assenta sobre uma dicotomia, expressa-se no amor e desejo por algo que nos despreza, um lar doente com o qual nos queremos relacionar mas que permanentemente nos repele.

Homesick é talvez o termo/conceito anglo-saxónico que mais se aproxima dessa nossa tão característica saudade, a saudade de casa que tanto caracteriza a contemporaneidade nacional. Felizmente, Cem Soldos é uma aldeia que se mantém viva e profícua, em parte devido à sua localização geográfica, de proximidade à cidade de Tomar, mas maioritariamente devido ao envolvimento permanente de uma associação local, a *SCOCS*¹⁸, que entre outras coisas promove um festival de música portuguesa com grande destaque no panorama nacional, o festival *Bons Sons*. Esta associação gere de forma bastante eficaz os seus próprios

¹⁷ “A Majora e a Parker Brothers editaram o *Monopoly* em Portugal pela primeira vez durante a década de 50 ainda com o nome traduzido em português – Monopólio. Em 1961, durante a ditadura de Salazar e sobre a pressão da Parker Brothers, a Majora reeditou este jogo com a sua designação internacional “*Monopoly*”. Hoje vivemos uma pressão pela internacionalização semelhante. Esperemos que num futuro próximo haja poder suficiente para construir ou mover as *maisons* douradas sobre um país em cinzas – tal como se encontrava em 1961” Descrição do projecto *After the Gold Rush* (2013) disponível em <http://www.nunopimenta.com/after-the-gold-rush-2013>

¹⁸ “Fundado em 1981, o Sport Club Operário de Cem Soldos (SCOCS) (...) tem assegurado a criação de uma dinâmica social excepcional, sendo responsável pelo envolvimento comunitário, formação e empreendedorismo de muitos jovens de Cem Soldos, cujo resultado mais mediático é o festival que se tornou nacional: o Bons Sons. Esta é uma Aldeia que acredita e, porque acredita, faz!” Informação retirada do website do festival *Bons Sons*. Disponível em <http://www.bonssons.com/scocs/>

recursos, nomeadamente recursos humanos incentivando a uma comunidade participativa. Durante o festival *Bons Sons*, todos os moradores da aldeia se envolvem na preparação do festival e abrem as portas dos seus estabelecimentos e casas para receber os visitantes. É frequente ver habitantes da aldeia de todas as idades a participarem na construção dos palcos e outros equipamentos, na instalação eléctrica e restante logística que um festival de música envolve. Foi dentro deste contexto¹⁹, este festival auto-construído e gerido pela própria associação local de uma aldeia bastante activa, que este peça foi construída.

Ao trabalhar numa aldeia pareceu-me pertinente abordar o tema da actual desertificação do interior português. Sendo a aldeia de Cem Soldos um raro exemplo do contrário seria fundamental elogiá-la por isso, criar uma espécie de marco que assinalasse este poder de regeneração e simultaneamente alertasse para um problema (quase) transversal. *Homesick* pretendia recrear metafórica e fisicamente estes sentimentos contraditórios, entre a saudade e o abandono, entre o habitável e o desconforto. Consistia numa espécie de monumento visitável, com uma aparente robustez que era desmentida no momento de utilização. Tem a forma de uma casa, um abrigo sobrelevado, que gera curiosidade e empatia pela sua forma, os seus tons dourados e o seu interior enigmático, mas que é colocado à altura de três pisos numa frágil e leve estrutura de andaimes.

A logística de construção seria condicionada pelos difíceis acessos à aldeia e pelo habitual frenesim dos últimos dias de montagem do festival. A instalação teria de ser montada em apenas 48 horas²⁰ sem recurso a maquinaria pesada de transporte ou elevação. De forma a agilizar o processo, a estrutura de andaimes foi transportada por uma carrinha de pequenas dimensões e foi montada no local por uma equipa especializada durante a tarde do primeiro dia de construção. Devido às proporções da instalação – estreita e alta – e ao seu carácter altamente temporário, a estrutura teria de ser estabilizada através de dois tanques de água que funcionariam como contrapeso/sapata estrutural. Estes tanques foram abastecidos pelos bombeiros ao início da manhã do segundo dia de construção. Dia este em que iniciaria também a construção da “casa” no topo dos andaimes. A par com a identidade do festival também esta estrutura devia ter um carácter de auto-construção e apenas com os recursos existentes no festival. Esta seria construída em madeira e teria que se adaptar à forma dos andaimes e restantes elementos pré-fabricados metálicos. Devido à inexistência de estaleiro ou maquinaria de elevação, toda a estrutura em madeira foi cortada e organizada no local onde a instalação estaria implantada e dividida em peças que se encaixariam no topo dos andaimes. Isso apresentaria um desafio que seria

o de preparar correctamente as peças no solo para depois serem elevadas cerca a cerca de 10 metros de altura sem recurso a plataformas elevatórias. Foi também

¹⁹ A peça foi comissariada pelo festival *Walk&Talk* em parceria com o festival *Bons Sons*. Jesse James, diretor do festival *Walk&Talk* foi responsável pela curadoria da componente artística do festival.

²⁰ A construção teve início durante a tarde dia 11 de Agosto de 2015 e prolongou-se até ao início da tarde de 13 de Agosto, dia de abertura de de portas do festival.

um desafio trabalhar a essa altura numa estrutura que oscilava consideravelmente e com meios tão rudimentares, no entanto com uma boa dose de audácia e uma abordagem altamente informal, a construção da peça decorreu normalmente reservando-se as horas que antecederam o início do festival para os detalhes finais, nomeadamente a colocação da máquina de fumo no interior e instalação eléctrica.

Durante as primeiras horas do festival muitos foram os curiosos que se aproximaram e ousaram subir os três pisos. Muitos deles surpresos pelo desconforto que sentiram quando começaram a subir a escadaria: devido à proporção vertical da estrutura esta abana progressivamente com o vento e movimento das pessoas no seu interior. Assim que atingem o topo da instalação encontram um desconfortável, encerrado e oscilante espaço que apenas tem uma janela para o céu. Este vazio é preenchido com um nevoeiro que tende a dissipar rapidamente.

Foi interessante este diálogo entre a forma, função e narrativa nesta obra e a discussão que gerou. Muitos subiram pela curiosidade de perceber o que se encontrava no interior; outros porque procuravam um local elevado com vista para o palco principal. Essa aparente função foi sempre negada, uma casa pode também ser desconfortável por mais que olhemos para ela com um momento de abrigo e protecção. *Homesick* foi um atractor estranho²¹, algo que nos atrai e repele simultaneamente, uma experiência física e emocional. Na manhã seguinte ao final do festival, quando acordei, a peça já tinha sido desmontada. O longo tempo de planeamento e construção tinha sido comprimido em apenas escassas horas durante a madrugada.



Homesick (2015) © Nuno Pimenta

²¹ Em matemática um atractor estranho é um sistema dinâmico que “flutua para sempre entre vários estados de um modo que não é aleatório, nem é fixo, nem oscilatório, mas sim uma flutuação caótica contínua.” Fonte: wikipedia.org



The Hedonist (2014) © Nuno Pimenta

Burocratização das práticas construtivas / **The Hedonist (2014)**

A definição de “Hedonismo” tem duas interpretações opostas, mas também, de certa forma, complementares: Enquanto filosoficamente associada com o prazer supremo e felicidade, o seu sentido popular pode ser pejorativo e relacionado com a busca egoísta de prazer momentâneo e luxúria.

The Hedonist traduz esta dicotomia ao ser um quarto transformativo: adapta-se ao seu utilizador, à sua interpretação de felicidade ou simplesmente a um estado de espírito transitório, quer ser hedonista signifique acordar com uma vista panorâmica de uma paisagem natural ou desfrutar de um *one night stand*. Reflecte o bem e o mal, o branco ou o vermelho, a opacidade ou a transparência, a timidez ou o exibicionismo. É um quarto onde se pode transportar tudo isto para o seu interior ou orgulhosamente exibi-lo ao exterior.

Se anteriormente aqui se fez uma incursão histórica sobre a aparente dualidade entre forma e função ao longo do século XX evitando recorrer à análise aprofundada de autores ou obras, para investigar as implicações legais e burocráticas das práticas construtivas far-se-á agora exactamente o contrário: uma análise de duas obras contemporâneas com implicações legais – *Paracaidista* de 2004 e *Prótesis Institucional* de 2005 – de um artista e um arquitecto respectivamente – Héctor Zamora e Santiago Cirugeda. Obras às quais se contrapõe o projecto *The Hedonist* como possível exemplo de flexibilidade e adaptabilidade legal. Esta abordagem focada no particular vem também da impossibilidade de construir um *framework* legal transversal, tanto a nível histórico como geográfico.

Paracaidista e *Prótesis Institucional* têm muito em comum, mas simultaneamente algo que as separa: uma foi realizada por um artista plástico, outra por um arquitecto. Ambas consistem numa autoconstrução adossada a um edifício institucional, neste caso um museu, e ambas se debateram com questões relacionadas com a legalidade e legitimidade para produzir obras relacionadas com a construção de temas funcionais como habitação ou equipamento em espaço público – temas intrinsecamente arquitectónicos. Se por um lado Zamora, após um longo processo burocrático, necessitou de um arquitecto para legalizar a construção do seu trabalho, por outro Cirugeda exigiu ser legitimado artista pela instituição que o acolhia para não atravessar pelo processo burocrático necessário para licenciar a sua obra.

Héctor Zamora¹ é um artista Mexicano que, embora opere fundamentalmente dentro de territórios artísticos, usa muitas vezes a sua destreza técnica e conhecimento sobre estruturas ligeiras para a criação de intervenções que espelham uma posição limítrofe entre arte e arquitectura. Entre 2001 e 2005 foi director da LSD, estúdio dedicado ao desenvolvimento de estruturas leves para arquitectura. No seu currículo o artista destaca do restante trabalho a categoria arquitectura, onde coloca trabalhos como *Cícera* (2008), projecto de remodelação de uma casa em São Paulo, ou *Traction – Flexion* (2007), uma estrutura de sombreamento comissariada pelo artista Gabriel Orozco. Dentro deste contágio entre arte e arquitectura destaca-se também a exposição no SMOCA (*Scottsdale Museum of Contemporary Art*) *Architecture + Art: Héctor Zamora* onde criou um projecto *site-specific* de resposta ao contexto arquitectónico e ambiental do museu.

Héctor Zamora cria instalações dinâmicas que exploram as implicações sociais da arquitectura, do urbanismo e do ‘suburbanismo’. O seu trabalho destaca-se pelas

¹ A informação para análise do artista e da sua obra *Paracaidista* foi recolhida durante a *masterclass* de Héctor Zamora na Faculdade de Belas Artes do Porto no dia 13 de Março de 2017 e através do seu site pessoal (www.lsd.com.mx).

intervenções de grande escala e ênfase meticulosa no processo de conceptualização e de construção de cada peça. Tendencialmente críticas e participativas, as obras de Zamora levam-nos a questionar padrões sociais específicos e o uso quotidiano de certos materiais. Muitas vezes usa objectos que transmitem uma reverberação particular com o local onde intervém e incentivam a comunidade local a participar no processo de criação artística.

A sua instalação/performance *Ordem e Progresso*, que já teve 3 edições – em 2012 no *Paseo de los Héroes Navales*, em Lima, em 2016 no *Palais de Tokyo* em Paris e em 2017 no *MAAT* em Lisboa – demonstra uma grande versatilidade do artista em transitar entre espaço público e espaço expositivo institucional. A performance consiste no desmantelamento de um ou mais barcos de pesca e posterior exposição dos seus destroços. Na versão criada para Lisboa “*Ordem e progresso*” evoca a tradição marítima profundamente enraizada na identidade portuguesa, mas também a dimensão socio-política que tem caracterizado a prática artística de Zamora, neste caso, a ideia de promessa contida nas embarcações clandestinas que levam milhares de refugiados em perigosas travessias do mar Mediterrâneo.”²

Esta versatilidade entre espaço expositivo e espaço público reflecte-se também na transversalidade dos temas que aborda, na aproximação a temas locais que respondem também eles a desafios globais. É nesta relação, neste limite entre o público e o expositivo, entre o local e o transversal, que a obra *Paracaidista* se insere. “Paracaidista” significa literalmente paraquedista em castelhano, para um mexicano significa também alguém que aterra e se estabelece ilegalmente num espaço, um *squatter*³. Consistiu na criação de uma habitação adossada às fachadas do Museu Carrillo Gil na Cidade do México, a casa de 72m² onde Héctor Zamora habitou durante os 3 meses de permanência da peça. Mais do que de uma relação epífita – uma vez que toda a peça se apoiava no topo da fachada do museu – estabelecia uma relação parasitária ao “absorver” água e electricidade do museu. A linguagem formal que adoptaria seria muito clara: uma alusão às habitações ilegais autoconstruídas pelos “paracaidistas” nos subúrbios da Cidade do México e um pouco por todas as grandes cidades sul-americanas.

Para a sua construção Zamora recorreu apenas a meios locais e a processos de autoconstrução. A estrutura primária consistia numa grande malha metálica, uma composição de módulos que definiam uma espécie de carcaça irregular. Estes módulos foram içados manualmente ao longo das fachadas do museu, apoiados na sua cobertura⁴ e fixados entre si para formar a estrutura final. A estrutura secundária é composta por materiais de baixo custo e por isso recorrentes nos



Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis (2004) © Héctor Zamora

² Informação recolhida da programação do MAAT. Disponível online em <http://www.maat.pt/pt/exposicoes/hector-zamora-ordem-e-progresso>

³ Aqui usa-se o estrangeirismo *squatter* pela inexistência de um termo em português. Podiam-se encontrar relações com o termo *Okupa*, embora descartando as conotações anarquistas. Podemos também traduzir *squatter* em Ocupante ilegal embora aqui não seja explícita a apropriação espacial de propriedade ou domicílio.

⁴ Uma vez que o museu não permitia qualquer alteração na fachada, o apoio desta estrutura foi feito unicamente na cobertura do edifício através do recurso a pequenas gruas.

processos de autoconstrução ilegal, nomeadamente madeira e placas de cartão prensado embebidas em alcatrão. O conjunto ficou colocado a mais de 9 metros de altura e a poucos passos do fluxo contínuo de veículos e peões numa das maiores artérias da Cidade do México, a *Avenida Revolución*. Esta intervenção arquitectónica sobre edifício do museu concedeu-lhe uma visibilidade inigualável: um *blob* de grandes proporções que parece ter brotado da sua fachada, como uma espécie de erupção cutânea num corpo rígido. Remete-nos para as abordagens parasitárias e fracturadas de Lebbeus Woods ou para a caótica e frágil aproximação construtiva de Thomas Hirschhorn.

Das suas peças, habitualmente de cariz performativo, esta foi talvez a que mais expôs Zamora, a que o colocou num palco em espaço público durante 3 meses. Esta visibilidade e a fricção que gerou com a simbologia construtiva local levou a que a intervenção tenha sido extremamente debatida, provocou a interpelação directa e indirecta com o artista e discussões com os visitantes do museu e munícipes. A referência visual às construções informais e ilegais opunha-se à complexidade técnica do projecto, à natureza simbólica e privilegiada do local e ao seu custo (cerca de 40.000 dólares). Este debate foi despoletado muito devido à inversão expositiva do museu, que neste caso expôs uma obra ao espaço público e gerou reverberações também naqueles que habitualmente não estão em contacto com arte. Além de uma crítica subliminar à precariedade actual de alguns museus, foi também um alerta à precariedade habitacional suburbana. A decisão de habitar pessoalmente a obra implica uma relação franca nesta interferência entre o espaço público e o espaço privado e os vinculados limites da legalidade que o projecto representa.

Além da polémica que a peça gerou, o seu processo de construção e legalização foram também eles complexos. Se por um lado, o museu permitiu ao artista o desenvolvimento do projecto e o arranque da sua construção, a mesma foi prontamente embargada pela administração pública, uma vez que em última análise esta seria uma intervenção em espaço público, fora dos limites físicos do museu e por isso teria de cumprir uma série de requisitos legais para ser licenciada, nomeadamente aprovação por parte de um arquitecto habilitado. A construção da peça ficou em *standby* durante um período de 5 meses, tempo necessário para as negociações entre a instituição, o artista e o poder autárquico. Curioso perceber-se aqui, que apesar da efemeridade da intervenção, a sua colocação sobre a fachada privada do museu e uma interferência com o espaço público quase nula, todo processo foi visto como uma acto próprio de arquitectura, no entanto, e aqui residia parte do problema, feito por um artista.

Ao compreender uma função, habitar, e ser um exercício de construção em espaço público, uma alteração temporária de fachada, esta obra remete-nos directamente para processos de licenciamento aos quais os arquitectos estão habituados e habilitados a responder. Assim, apesar de todo o conhecimento em construção e estruturas leves, Zamora teve de recorrer a um arquitecto para

aprovação do projecto e consequente licenciamento. Após esta legalização, Zamora viveu temporariamente numa zona privilegiada da cidade, acolheu a família, amigos, visitantes, curiosos na sua nova morada própria e independente do museu. Morada esta que viria também ela a integrar o nome do projecto: *Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis*.

Podemos encontrar um vincado paralelismo entre *Paracaidista* e grande parte da obra de Santiago Cirugeda. A prática deste arquitecto de Sevilha gira em torno da subversão do burocrático sistema que rege a construção em espaço urbano “negociando entre a legalidade e ilegalidade, para recordar o enorme controlo a que estamos submetidos”⁵. Procura fundamentalmente *glitches* no código legal que permitam ao comum cidadão o poder de transformar a sua cidade e o seu próprio ambiente através da autoconstrução. Enquanto arquitecto, Cirugeda coloca-se numa posição de intermediário entre a administração pública e os cidadãos, de forma a dinamizar processos de permissões temporárias e licenciamentos. Em 2003 Santiago Cirugeda criou o seu estúdio *Recetas Urbanas*. Este estúdio é também uma plataforma *on-line* que, tal como o nome indica, disponibiliza “receitas” para diversas formas de ocupação espacial informal, numa espécie de arquitectura *open-source* que dá ao cidadão o poder de desencadear a acção, apropriação, ocupação e uso do espaço urbano. Santiago Cirugeda intervém de forma a transformar espaços negligenciados em espaços comunitários e vivenciáveis. A crise económica e consequentemente imobiliária que se abateu sobre Espanha definiu muito daquela que é a prática de Cirugeda. Esta incide particularmente sobre os famigerados *terrain vague*⁶ e procura criar novas dinâmicas em espaços deixados ao abandono, resultantes do esquecimento público, demolição ou interrupção/embargo de obra.

Um dos exemplos mais notáveis da sua prática foi o *La Carpa* no centro de Sevilha. Um centro cultural informal criado em 2010 que resultou de uma parceria entre Santiago Cirugeda e o director de teatro Jorge Barroso. Resultou da ocupação temporária de um espaço urbano ao abandono, transformado através de processos de autoconstrução num espaço artístico independente. A ocupação do terreno e posterior negociação permitiu a atribuição de uma concessão preliminar pelas autoridades locais e a partir desta abordagem o *La Carpa* começou a ampliar-se e a tornar-se num local popular na cidade. No momento do seu desmantelamento, em Junho de 2014 e após 4 anos de ocupação, tinha já duas tendas de circo reutilizadas, um edifício de dois pisos feito através do recurso a contentores de carga, um *skatepark* e a icónica obra de Santiago, a *Araña* – um contentor apoiado em quatro retorcidas pernas metálicas. Estima-se que dezenas de milhares de pessoas tenham assistido a concertos, performances e workshops naquele local.

⁵ Informação retirada do website *Recetas Urbanas*. Disponível em: <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/contactar>

⁶ Termo cunhado por Ignasi de Solà-Morales que se refere aos locais abandonados na metrópolis contemporânea. Solà-Morales, Ignasi, *Terrain Vague*. In Territórios, Barcelona: Gustavo Gili, 2002



Prótesis Institucional (2004) © Santiago Cirugeda

Já enquanto estudante de arquitectura, Cirugeda decidiu testar os limites legais da apropriação de espaço público para fins comunitários. Num dos seus trabalhos iniciais – *Kuwa S.C.* (1997) – solicitou uma licença para a colocação em espaço público de um comum contentor de entulho de obra. A permissão foi concedida, mas Cirugeda não pretendia usar o contentor para sua função habitual, o contentor serviria apenas como veículo para gerar espaço/equipamento público. Assim, reproduziu uma *Kuwa* convencional, mas no seu centro colocou uma plataforma em madeira com um balancé. Seria o primeiro passo para a criação de um *playground* público para as crianças da Alameda, bairro desprivilegiado de Sevilha onde Cirugeda mora e trabalha. Passados poucos dias, um vizinho denunciou a estrutura e Cirugeda viu-se obrigado a responder perante as autoridades locais. No entanto, foram forçados a admitir que a instalação cumpria todos os requisitos legais, teria sido solicitada uma licença e o contentor não obstruía o tráfego de carros ou peões. Uma vez que tinha sido atribuída a licença por parte das autoridades não existiam razões legais para contestar a instalação. Assim, o projecto continuou, mudando-se entre diferentes locais em Sevilha, reformulando-se como baloiço, como palco para a prática de flamengo, cenário teatral etc. Mais tarde ocupou temporariamente lotes desabitados reutilizando todas estas estruturas para a criação de um *playground* público itinerante.

Em *Scaffolding* (1998) Cirugeda usa os mesmos mecanismos subversivos para contornar a legislação ao solicitar ao município uma autorização para instalar temporariamente algo em espaço público que mais tarde se vem a perceber que não cumpre exactamente a função para a qual a licença habitualmente é requerida. Neste caso Cirugeda criou directrizes para a ampliação temporária de uma habitação recorrendo apenas ao pedido de colocação de andaimes em espaço público para uma suposta pintura de fachada. No entanto estes andaimes serviriam para apoiar uma espécie de bolsa parasitária adossada à fachada de um edifício, uma ampliação não licenciada, mas para todos os efeitos legal durante um determinado período de tempo.

Também em *Prótesis Institucional* (2005) Cirugeda usa uma abordagem parasitária e sub-reptícia a nível legal para a sua construção – obra que pelas semelhanças de contexto e abordagem nos interessa aqui comparar à de Héctor Zamora.

O *Espai d'Art Contemporani de Castelló* convidou três equipas de arquitectura – Lacaton e Vassal, François Roche e Santiago Cirugeda – para o desenvolvimento de uma reflexão teórica sobre o museu e a sua expansão, tanto a nível físico como na sua capacidade de envolvimento com a cidade. Apenas Santiago Cirugeda respondeu com uma proposta que previa uma instalação habitável que aumentava as características espaciais e funcionais do museu, acompanhada desde logo com o projecto de execução e respectivo orçamento. Cirugeda propunha a construção de um novo espaço adossado ao exterior do edifício que recorria à sua estrutura

para se instalar e fixar. Chamar-lhe-ia *Prótesis Institucional* devido ao seu carácter parasitário, mas simultaneamente de ampliação das capacidades comunicativas e programáticas do museu.

Esta ‘instalação’ teria como programa um espaço de aulas e trabalho informal dividido em duas salas, o *el gordo* e o *el flaco*⁷. Foi pensada como espaço aberto a todos os que o necessitem, um laboratório capaz de funcionar sem a dependência do museu e sem qualquer controlo institucional. Santiago Cirugeda propunha também a ligação a dois terraços até então inacessíveis e a cobertura com lajetas de betão de um espelho de água localizado na praça adjacente ao museu por baixo desta ‘prótese’, ganhando, assim, 186 m² de área útil de praça⁸. Estes espaços seriam construídos através de uma estrutura metálica pré-fabricada fixada aos elementos estruturais pré-existentes do museu, coberta por uma ‘pele’ preta de plástico, resultado da multiplicação de peças de cofragem de betão habitualmente usadas para a construção das lages fungiformes.

Esta construção, de carácter efémero e quase artesanal, pretendia também criticar ou ironizar o “(ab)uso do *high-tech* na produção arquitectónica actual (associado à construção de museus)”(Nieves, 2009: 60). A prótese espacial funciona como um elemento de ligação entre os cidadãos e uma instituição que se pretende cada vez menos hermética e elitista. É assim conferido um valor humano e social a um museu que decidiu não se centrar apenas no seu património arquitectónico (visto esta construção ser uma construção efémera sem qualquer valor no mercado imobiliário), mas sim na sua abertura à cidade.

A duas semanas do final da construção (numa obra de sete semanas) foi pedida a tramitação da licença urbanística e assinatura do projecto a Santiago Cirugeda, o que foi prontamente recusado pelo arquitecto por considerar a sua obra uma instalação artística. Face à divergência de opiniões, os directores do museu apoiaram a posição de Santiago Cirugeda e, assim, os responsáveis políticos envolvidos tiveram de assumir a *Prótesis Institucional* como uma instalação artística e admitir que, em determinados contextos, para a construção de um espaço habitável não é necessária toda a burocracia relacionada com a prática de arquitectura⁹.

Assumir o papel de artista em vez do de arquitecto serve ao autor para se posicionar ideologicamente perante um projecto. Ao negar-se assinar o projecto para a sua aprovação, *Prótesis Institucional* é definido como espaço não-arquitectónico, transferindo o seu valor para a actividade que acolherá. (Cirugeda, 2010: 35)

⁷ Os espaços ganhavam esta denominação devido à suas proporções. O *el gordo* era um espaço largo e curto, *el flaco*, por sua vez, era um espaço estreito e comprido.

⁸ O estacionamento subterrâneo da praça do museu tinha sofrido infiltrações o que levou à fácil decisão de cobrir este espelho de água.

⁹ A construção deste projecto não necessitou de licença de obra e projecto assinado no Colégio de Arquitectos espanhol (correspondente à Ordem dos Arquitectos em Portugal)

Prótesis Institucional foi desmantelada em 2016, 11 anos após a sua construção. Apesar do seu carácter temporário, a instalação permaneceu em funcionamento durante todos estes anos, deixando um importante legado tanto para a cidade como para a instituição artística. Levantou também inúmeras questões sobre a participação de arquitectos dentro dos mecanismos artísticos, sobre o limite entre arte e arquitectura e as suas implicações legais e o exercício de construção temporária sobre a alçada de instituições artísticas e da administração pública.

Também *The Hedonist* (2014) partilha de muitas das questões relacionadas com a autoconstrução de um espaço habitável em espaço público e as suas exigências legais num contexto artístico institucionalizado. Se por um lado não se trata de uma prótese/parasita em termos físicos como vimos nos exemplos anteriores, por outro pode ser considerado parte da desmultiplicação de um órgão institucional, uma rede cultural que se espalhou por toda a cidade de Mannheim aquando da realização do *Theather der Welt* em 2014, o maior festival de teatro da Alemanha. *The Hedonist* foi uma das respostas a um concurso comissariado pelos *Raumlaborberlin*¹⁰ para a criação de 22 quartos de autónomos que, além de hospedar, deveriam proporcionar experiências únicas aos visitantes do festival. Estes quartos seriam espalhados por locais históricos e inesperados de Mannheim ligados através de um núcleo comum construído pelos *Raumlaborberlin* com recepção, *lounge*, cozinha, sauna e piscina localizado junto ao *Nationaltheater* de Mannheim. Este conjunto formaria um hotel temporário, o *Hotel ShabbyShabby*.

Se nos exemplos anteriores a autorização para colocação das estruturas temporárias em espaço público foi um processo dificultado pelo poder local, no caso do *Hotel ShabbyShabby* esta legalização decorreu com naturalidade muito também pela forma como todos os intermediários foram envolvidos no projecto desde uma fase inicial: a organização do *Theater der Welt* que idealizou o projecto e contactou os arquitectos *Raumlaborberlin* para o definir; a Câmara Municipal que autorizou todo o processo e o acompanhou até ao final legalizando a colocação destas estruturas temporárias nos locais previstos; os cidadãos de Mannheim que aprovaram os projectos em audiência pública; a equipa de arquitectos, engenheiros e construtores que deram a assistência necessária durante a construção. Foi, portanto, um processo que se desenvolveu de forma exemplar e permitiu, como resultado, uma total liberdade criativa para as equipas de construção. Estas não teriam de se preocupar com todo o burocrático processo de licenciamento focando o seu trabalho no cumprimento dos parâmetros estabelecidos para concurso e correcta execução dos projectos. Apesar da total liberdade criativa quanto à interpretação do que é um quarto de dormir, o *briefing* deste concurso apresentava dois grandes desafios: ser uma estrutura auto-construída apenas com

¹⁰ *Raumlaborberlin* é um colectivo de arquitectos alemão reconhecido pelas suas utopias construtivas altamente focadas no local onde se implantam. Geralmente estimulam a aproximação ou mesmo a criação de micro-comunidades através do envolvimento colectivo na autoconstrução de equipamentos públicos que respondem a necessidades locais.

materiais reciclados e/ou reutilizáveis e o seu orçamento não ultrapassar os 250€. Um dos locais propostos no *briefing* deu o mote para a abordagem conceptual da proposta, descrito como um local que “fica repleto de hedonistas quando o sol se põe”. No entanto, pelas fotografias disponíveis, parecia um local calmo e reservado nas margens do rio Neckar. Foi sobre esta dicotomia, o conceito de hedonismo dividido entre o *carpe diem* e o *joie de vivre*, entre a perversidade fugaz e a apropriação poética, que o projecto se desenvolveu. Enquanto filosoficamente associado ao prazer supremo e à felicidade na vida humana, o sentido popular da palavra hedonista pode ser pejorativo e relacionado com a busca egoísta de prazer momentâneo e luxúria. É também curioso perceber que os termos “hedonista” e “hedonismo” detêm já neles interpretações completamente dispares.¹¹

Assim, *The hedonist* resultaria da enunciação desta dicotomia associada à resposta dos pressupostos do concurso. Seria um quarto de carácter transformativo, que se adaptaria ao seu utilizador e à sua interpretação do conceito de hedonismo, quer ser hedonista signifique acordar com vistas panorâmicas sobre uma paisagem natural ou disfrutar de um *one night stand* num ambiente promíscuo. Permitiria ao utilizador estar confortavelmente isolado ou despertar o seu lado de exibicionista/*voyeur*.

Entretanto, o projecto *The Hedonist* foi um dos quartos seleccionados para integrar este inusitado hotel e, face à deliberação do júri e posterior desenvolvimento de todo o projecto, foi proposto um novo local de implantação que viria ainda mais de encontro ao conceito base do projecto: o *Neckarspitze*. Este é o ponto onde o rio Reno e Neckar convergem, um terreno com uma envolvente também ela dicotómica. O quarto ficaria localizado numa espécie de península entre duas margens, uma de uma natureza idílica e outra com um dos maiores complexos industriais do mundo, a fábrica de químicos *BASF*. Cedo percebi também que este é um local bastante conhecido por oferecer um espaço de afastamento à altamente industrializada cidade de Mannheim, onde muitas pessoas chegavam a pé ou de bicicleta para um momento de repouso. Sendo o rio Reno um dos maiores da Europa e um dos mais utilizados para transporte de mercadorias, era frequente ver grandes navios a passar ou a fazer manobras de atracamento, e à noite, neste local isolado, apenas a fábrica *BASF* era visível devido às suas muitas luzes industriais espalhadas por todo o complexo.

Todos os quartos foram construídos num workshop/estaleiro de construção no já referido núcleo construído pelos *Raumlaborberlin* e depois transportados para as respectivas localizações. Além de oficina de construção ao ar livre e em espaço público, este núcleo foi também o local onde todos os participantes ficaram hospedados, em dois pátios com dois níveis ligados por um espaço comum onde se faziam convívios, reuniões e refeições para mais de 150 pessoas.

¹¹ Basta uma pesquisa *on-line* por imagens associadas aos termos “*hedonist*” e “*hedonism*” para perceber que existem diferenças notórias entre os dois. Se por um lado a pesquisa por “*hedonist*” revela maioritariamente imagens de embarcações de luxo, vinhos ou perfumes, por outro a pesquisa por “*hedonism*” resulta numa sucessão de imagens de festas nas quais grupos de pessoas se divertem em rituais relativamente perversos e sexuais.



Complexo comum/estaleiro do *Hotel ShabbyShabby* ©Miguel C. Tavares+Rui M.Vieira



Construção do quarto *The Hedonist* no seu local de implantação, o Neckarspitze ©Miguel C. Tavares+Rui M. Vieira

Gerou-se assim uma espécie de micro-comunidade auto-gerida em torno do teatro de Mannheim, com equipas de construção a serem também encarregues das mais variadas tarefas – manutenção, limpeza, cozinha etc. – de forma a garantir o correcto funcionamento desta pequena comunidade. Foi neste contexto que *The Hedonist* começou a ser construído, no centro da cidade de Mannheim, junto ao imponente e histórico teatro.

O *Nationaltheater* de Mannheim é a mais antiga companhia de teatro local na Alemanha, formada em 1779. O edifício que a alberga foi concluído em 1957 por Gerhard Weber após uma polémica retirada de Mies van der Rohe na segunda fase do concurso para a sua construção. Weber, antigo aluno de Mies na Bauhaus, manteve muito da abordagem formal da proposta de Mies nomeadamente o esquema estrutural, no entanto inverteu as relações de transparência do edifício com a cidade. Mies propunha encerrar o piso térreo com planos opacos e usar grandes superfícies de vidro nos pisos superiores, inclusive na sala de espetáculos. Pareceu-me também importante que *The Hedonist* tivesse uma relação com a prática teatral e com próprio edifício do teatro. Além de estimular a performatividade, tanto no próprio objecto como em quem o ocupa, tivesse alguma relação com esta curiosidade arquitectónica e com o legado de Mies em Mannheim – por mais polémico que tivesse sido este acontecimento. Tal como no edifício proposto por Mies, todo o espaço interior do quarto estaria liberto de elementos estruturais – vigas e pilares – e sujeito a uma enorme transparência. A repetição de elementos verticais, bem como o *layering* gradual dos elementos em direção ao centro do espaço sugerem arquétipos de harmonia visual, culto humano e materialidade, desta vez com materiais humildes contemporâneos.

Assim, toda a estrutura foi construída a partir de paletes de madeira como superfície e estrutura de chão e tecto, vigas em madeira que apoiavam em escoras metálicas de obra ligadas por cabos de aço para contraventamento. Todos estes elementos estariam colocados no exterior o que permitia libertar o espaço de quarto e criar uma caixa transparente na qual os seus utilizadores poderiam ter tanto uma vista panorâmica 360° como um espaço encerrado, estar completamente expostos numa espécie de estadia-performance ou simplesmente protegidos da curiosidade alheia. Para tal as paredes eram compostas de dois elementos: no exterior, placas transparentes corrugadas de PVC e no interior um sistema de cortinas semi-opacas ao longo de todo o espaço. Tendo em conta que os quartos eram temporários e não estava previsto qualquer abastecimento eléctrico, foi proposta a iluminação do seu interior através de oito lanternas convencionais suspensas no tecto adaptadas com um filtro de luz vermelha. Estas lanternas e a luz vermelha que elas produziram vinha também de encontro ao conceito inicial de dualidade do termo hedonista – além de iluminar o quarto remetia-nos também para um ambiente promíscuo, visualmente e simbolicamente relacionado com os *red light districts*. A transparência combinada com a utilização de luz vermelha permite que

o seu interior possa ser escondido ou enfatizado por parte do utilizador. A cortina branca translúcida pode revelar ou esconder o interior do quarto em função da intensidade de luz (dia ou noite, luzes artificiais ligadas ou desligadas). Assim, *The Hedonist* foi acima de tudo uma ferramenta performativa, que se transforma para refletir o bem e o mal, o branco e o vermelho, a transparência e a opacidade, a timidez ou o exibicionismo do seu utilizador.

A construção decorreu durante 10 dias (15 a 25 de Maio de 2014), divididos entre a preparação de todo o material junto ao teatro, transporte e posterior montagem no terreno. Após a azafama do estaleiro nas imediações do teatro, onde 22 equipas trabalhavam em simultâneo, finalizamos a construção do projecto num cenário ainda agora difícil de descrever. Todo o projecto *Hotel ShabbyShabby* teve uma enorme receptividade e adesão, nomeadamente *The Hedonist*. O presidente da câmara de Mannheim fez questão de ser o primeiro a pernoitar neste quarto, de certa forma inaugurá-lo, o que revela a permeabilidade e receptividade do poder local face a esta iniciativa de total desburocratização dos processos de construção temporária e, como resultado, de grande liberdade criativa. As reservas para este quarto esgotaram para todo o período do festival, muito antes da conclusão da sua construção. Não tive oportunidade de passar uma noite no quarto e ainda hoje muitas vezes imagino como seria. Tal como este, muitos projectos longos se desvanecem rapidamente de um palco efêmero, porque arquitectura pode por vezes ser também uma performance e *The Hedonist* foi isso, uma performance num dos maiores festivais de teatro do mundo.



The Hedonist ©Miguel C. Tavares+Rui M.Vieira



The Hedonist ©Miguel C. Tavares+Rui M.Vieira



The Hedonist ©Miguel C. Tavares+Rui M.Vieira



Hangover (2015) © José Campos

Mecanismos de encomenda e definição de programa / **Hangover (2015)**

Hangover é um bar temporário, auto-construído e de baixo custo para o festival de música Ignition – “um encontro intergalático para celebrar a música, a arquitectura e a natureza”. Este festival, localizado numa velha e abandonada quinta em Penafiel, Portugal, partiu da ideia de todas as suas infraestruturas serem auto-construídas e em perfeita sintonia com a natureza. Este bar deveria ser o mais leve e transparente possível mas simultaneamente visível e festivo. Foi totalmente construído sobre uma infraestrutura pré-existente no terreno – um tanque de água em pedra abandonado com uma localização e proporções perfeitas para o bar. Todos elementos adicionados a este tanque e que definem o bar parecem estar a pairar sobre o mesmo. Durante o dia *Hangover* deveria ser transparente e quase dissimulado na natureza, criando apenas algumas nuances lumínicas e sombras coloridas. Durante a noite deveria ser visível na escuridão do recinto natural e identificado como um local de divertimento e partilha.

Em 2014 a disciplina de arquitectura ultrapassou um subtil mas revelador marco histórico – foi batido o recorde de participações num concurso. Foram no total 1715 equipas a concorrerem para construção do novo *Guggenheim Museum* em Helsínquia. O convite era aberto a todos os arquitectos, sem qualquer pré-selecção ou restrição, o que para um concurso desta escala e importância não é uma situação recorrente. O legado da *Guggenheim Foundation*, tanto a nível de património arquitectónico¹ como enquanto agente cultural internacional, levou a uma participação avassaladora, particularmente equipas jovens (talvez) pelo anseio de ascensão a um estrelato que pautou a disciplina na últimas décadas e ainda contagiados pelo renovado optimismo que o concurso para o *Centre George Pompidou* trouxe em 1971 aos jovens arquitectos². O facto do número de participações ter quase triplicado entre um concurso e o outro, permite-nos ter também uma ideia do crescimento da prática arquitectónica nas últimas cinco décadas (entre 1971 e 2014), do impacto dos novos mecanismos de encomenda altamente apoiados pela mediatização e pelas novas ferramentas que permitem a quem projecta um grande distanciamento geográfico e, pior ainda, social.

Durante o processo de avaliação todas as 1715 propostas foram disponibilizadas *on-line* – um vasto arquivo de soluções para um só “problema”. O tema foi amplamente debatido dentro e fora dos círculos de arquitectura, muitas propostas foram alvo de chacota pelos próprios pares, foram feitas análises e infográficos para demonstrar o enorme impacto a nível de recursos financeiros, ambientais, etc. As propostas finais, além de disponibilizadas em formato digital (enviadas numa *pen usb*), teriam de ser entregues em formato físico: duas folhas de tamanho A4 com a descrição conceptual do projecto e quatro painéis de tamanho A1 com os elementos gráficos. Se a isto somarmos o trabalho intensivo de milhares de arquitectos para a criação destes elementos, começamos a perceber a enormidade de recursos e meios necessários para este concurso. Por exemplo, se juntássemos apenas os 6860 painéis A1 das 1715 participações teríamos uma área de aproximadamente 3.500m², o equivalente a três piscinas olímpicas, e com um peso de aproximadamente 3.000kg, o mesmo de uma carrinha de transporte.

¹ A *Guggenheim Foundation* detém três museus: *Solomon R. Guggenheim Museum* em Nova Iorque, *Guggenheim Bilbao* e *Peggy Guggenheim Collection* em Veneza. Os dois primeiros são considerados marcos históricos e ícones da arquitectura. O *Solomon R. Guggenheim* de Frank Lloyd Wright é talvez a expressão máxima de uma corrente mais organicista do Modernismo no continente americano que se contrapunha à rigidez formal praticada pela maioria dos arquitectos europeus. O *Guggenheim Bilbao* é considerado por muitos como o impulsionador de uma recente corrente na história da arquitectura – a *starchitecture* – caracterizada pela construção de edifícios públicos de grande escala e expressão formal (uma expressão muito contagiada pela apropriação das novas tecnologias informáticas) que dinamizam a nível turístico e consequentemente económico o local onde se implantam – o denominado *Bilbao Effect* (esta expressão refere-se justamente ao efeito alavancador que o museu *Guggenheim* provocou em Bilbao, modelo que posteriormente foi aplicado em inúmeras cidades).

² Em 1971 foi anunciado o resultado do concurso internacional (pela primeira vez em França um concurso de arquitectura foi aberto a participantes de todo o mundo) para a construção do centro cultural multidisciplinar *Georges Pompidou* no centro de Paris, mais concretamente numa zona conhecida como *Beaubourg*. Das 681 participações foi seleccionada a proposta de três jovens arquitectos até então desconhecidos: Richard Rogers, Renzo Piano e Gianfranco Franchini.

Significa também que se assumirmos que os jurís do concurso dedicam (apenas) 10 minutos do seu tempo para analisar cada proposta, esta avaliação demoraria no total mais de um mês com 8 horas de trabalho diárias sem interrupções. Se considerarmos que uma equipa de arquitectura com capacidade de responder eficazmente a um concurso desta dimensão tem pelo menos um arquitecto sénior, dois arquitectos jovens e um estagiário a trabalhar durante um mês e todos os materiais e recursos necessários para desenvolver uma proposta estamos a falar em sensivelmente 10.500€ por proposta em média, o que perfaz o total de mais de 18 milhões de euros.³ Neste processo foram seleccionadas 6 propostas finalistas e por fim um vencedor, a firma parisiense *Moreau Kusunoki*. Ironicamente, após todo o esforço e recursos que este concurso envolveu, os membros da câmara municipal de Helsínquia votaram contra o avanço do projecto no final de 2016. Uma das principais razões para tal recuo era o enorme financiamento a que a câmara da cidade estava sujeita, cerca de 85 milhões de dólares, com o patronato externo a doar os restantes 138 milhões. Além dos motivos económicos e talvez ainda sobre o manto polémico que cobriu o famigerado *Efeito Bilbao*⁴ existia também por parte dos habitantes de Helsínquia oposição às dinâmicas comerciais e turísticas que um museu *Guggenheim* traria ao precioso espaço público à beira-mar.

Podemos assim concluir que existe interesse por parte dos arquitectos em produzir propostas para a construção de cidade, no entanto, a grande dúvida que paira sobre a disciplina neste momento é se este enorme esforço estará a ser bem aplicado. Aliás, os concursos de arquitectura e os seus modelos é um tema bastante debatido. Já em 2010 Charles Holland, membro fundador do entretanto extinto colectivo de arquitectura britânico *EAT (Fashion Architecture Taste)*, publicou no seu *blog* pessoal *Fantastic Journal*, um satírico texto no qual aconselhava os prezados colegas de profissão (“*Dear Other Architects*” era o título do *post*) a não participarem em concursos (Holland, 2010). Neste ensaio Holland enumerou dez razões pelas quais os arquitectos não deveriam ceder à tentação de participarem em concursos, designadamente o facto de “mesmo que o projecto seja o vencedor é ainda improvável que o edifício seja construído” e que “é um desperdício massivo de tempo e recursos”, algo que se viria a provar em inúmeras ocasiões nomeadamente no concurso para o *Guggenheim* de Helsínquia. Holland considera também que participar em concursos é uma forma de “distribuir gratuitamente um dos maiores activos (dos arquitectos) – as ideias” e que não existe mais nenhuma profissão ou indústria que gaste tanto tempo e dinheiro a apostar no seu próprio trabalho.

³ Informações recolhidas do video-data realizado e disponibilizado por *Taller de Casqueria*. Disponível em <http://vimeo.com/tallerdecasqueria/guggenheimhelsinkidata>

⁴ “Nos anos 90, O museu *Guggenheim* em Bilbao uniu críticos, académicos e publico em geral em torno do edifício de Frank Gehry, um momento raro da historia da arquitectura. O interesse global e a cobertura mediática do novo museu ajudaram à criação de uma resposta emocional sobre o mesmo: desejo. O novo *Guggenheim* colocou Bilbao no mapa artístico aumentando enormemente o turismo da cidade após a sua construção. E, obviamente, muitas cidades seguiram este rumo. O *Guggenheim Bilbao* surgiu para se transformar no pico da nova tendência da arquitectura, tendo Gehry como o primeiro dos conhecidos como “starchitects”.” Citação transcrita do video realizado por *Taller de Casqueria* disponível em <https://vimeo.com/tallerdecasqueria/guggenheimhelsinkidata>

De facto, se compararmos estes processos de selecção com campos disciplinares próximos como as artes plásticas, além dos concursos serem escassos, geralmente a selecção ou atribuição de qualquer prémio incide maioritariamente sobre trabalho já desenvolvido noutras circunstâncias, currículo/carreira ou propostas em fase conceptual. Raras ou inexistentes são as vezes que é aberto um concurso onde se pedem trabalhos que respondam exclusivamente a um briefing técnico ou de apropriação de um local específico. Mesmo em concursos que se destinam a jovens práticas artísticas tal acontece. Se tomarmos como exemplo alguns reconhecidos concursos nacionais para jovens criadores, nomeadamente o *Prémio EDP Novos Artistas* ou o *Prémio Novo Banco Revelação* percebemos através da análise do regulamento do concurso que para uma fase inicial de selecção são apenas avaliados os trabalhos já desenvolvidos ou em desenvolvimento. Raramente tal acontece em concursos de arquitectura e, embora fosse possível e até saudável, estes geralmente dividem-se entre concursos abertos com a “encomenda” de uma proposta que responda a um briefing técnico e local de intervenção definido e concursos por convite. Nestes últimos é feita uma selecção prévia de um grupo reduzido e reconhecido de arquitectos que apresentam propostas mediante a atribuição de uma *fee* de participação – o que apesar de transformar o concurso em algo mais válido limita também a participação a uma “elite” estabelecida. Para os promotores de qualquer concurso nestes moldes é sem dúvida vantajoso ter acesso a um vasto leque de propostas sem ter remunerado qualquer uma delas e poder seleccionar um produto quase final ou até mesmo cancelar o concurso sem indemnizar qualquer participante. Os riscos e despesas são, portanto, reduzidíssimos para os promotores. Já para os arquitectos, o risco é imensurável: a complexidade técnica exigida nos *briefings* é enorme – em nada comparada a qualquer concurso de arte – o que significa que o trabalho depositado na propostas é avassalador e não remunerado; muitas vezes os participantes têm de pagar uma *fee* de participação, o que muito provavelmente resultará numa aposta de alto risco e mais concretamente em pagar para trabalhar; as hipóteses de ganhar e vir a construir o edifício (caso seja objectivo) são obviamente muito reduzidas; apesar de em muitos concursos ser exigido anonimato, existe a possibilidade de ser uma forma mascarada de garantir projectos de nomes reconhecidos internacionalmente a custo zero o que desvirtua desde logo a legitimidade do concurso e a sua avaliação qualitativa; ao serem respostas a programas e locais muito específicos significa que todos os concursos perdidos estão realmente perdidos e não servirão para muito mais, poucos se interessam por propostas não construídas e para muitos não é propriamente vangloriador apresentar propostas perdedoras.

A questão que surge aqui é porque ainda continuam a decorrer concursos abertos de arquitectura sobre estes parâmetros e, acima de tudo, porque é que os arquitectos se continuam a sujeitar a tal investimento com tão reduzidas hipóteses de retorno. Muitos argumentam que estes concursos são uma escapatória ao

geralmente aborrecido e burocrático trabalho de arquitecto e uma forma de abraçar a expressão criativa sem entraves (Cilento, 2010). Alguns assumem-nos também como exercícios mentais ou de expressão e comunicação sempre com a esperança que o projecto proposto seja seleccionado, represente realmente a prática do arquitecto em questão e de certa forma o catapulte para o estrelato. No entanto, e como defende Holland, “não é o fracasso que aniquila os arquitectos. É a esperança”.

Existe uma diferença significativa entre a abordagem do arquitecto e do artista ao seu trabalho. Se por um lado o artista geralmente responde a problemas não identificados e, pelo contrário, tem a capacidade de identificar questões relacionadas com o seu entorno e gerar discussão e alerta face a problemas reais não explorados, o arquitecto parece necessitar que uma entidade identifique um problema ou uma necessidade e este é apenas um agente de resposta ou resolução. Parece fundamental que também os arquitectos tenham essa capacidade, de veicular os seus esforços para a identificação de problemas urbanos e, tal como num concurso, proporem soluções específicas para determinados problemas locais. Imaginemos que as 1715 equipas de arquitectura que participaram no concurso para o *Guggenheim* de Helsínquia tinha direccionado os seus esforços para a resolução de um problema urbano por eles identificado, neste momento em vez de uma grande biblioteca de abordagens formais para um único problema e localização geográfica, teríamos uma vastíssima rede global de projectos que responderiam exclusivamente e especificamente ao descontrolado crescimento urbano e aos seus cada vez mais frequentes desajustes. Além disso, a enunciação e resolução de certos problemas urbanos e a sua proposta directa à comunidade e poderes locais pode desencadear reacções e sinergias que levarão à sua real resolução. Este é um modelo participativo que muitos arquitectos e colectivos informais⁵ exploram livremente e que, tal como um concurso, representa um interessante exercício de expressão e comunicação com total liberdade criativa e, embora também constitua um risco de fracasso e reduzido *outcome* e/ou *income*, traz um renovado sentido crítico à prática arquitectónica.

Se muitos arquitectos participam em concursos devido ao seu carácter libertador a nível criativo, significa que os restantes mecanismos de encomenda, nomeadamente a adjudicação directa, poderão ser altamente castradores. Quando um artista é convidado a criar uma obra ou uma exposição é-lhe conferida total liberdade criativa e confiança no desenvolvimento do seu trabalho, por sua vez, os arquitectos vêm entraves no seu processo criativo. Por um lado, e tal como vimos anteriormente, podemos dizer que “a regulamentação está de algum modo a asfixiar a criatividade, tudo o que é regulamentação no fundo tende a normalizar,

⁵ A autoconstrução e autoproposta de projectos de arquitectura tem sido uma prática crescente entre arquitectos nos últimos anos. Podemos recorrer ao exemplo dos já mencionados *Raumlaborberlin*, *Santiago Cirugeda/Recetas Urbanas* como a tantos outros, nomeadamente *Exyzt*, *Constructlab*, *Todo por la praxis*, *Bruit du Frigo*, *Collectif Etc*, *PKMN architectures*, *Colectivo Warehouse*, etc.

a homogeneizar”⁶, por outro podemos também considerar que a liberdade criativa de um arquitecto é diminuída pela intervenção directa por parte de clientes ou entidades no processo criativo, uma vez que basta já terem vivido numa casa ou frequentado um equipamento público para se sentirem legitimados a tomar decisões ou impor opiniões castradoras ao desenvolvimento criativo de um projecto.

Embora não seja completamente evidente, a forma como a encomenda de trabalho se desenrola (sob os seus mais diversos mecanismos) define um vincado limite entre a prática de arquitectura e a prática artística. Mais do que uma questão de legitimação profissional é o momento em que se define se o resultado desta encomenda será arte ou arquitectura. Se a encomenda consistir na demanda por uma resposta (auto-proposta ou não) a um programa funcional inserido num contexto espacial e social específico e previamente definido estaremos certamente a falar de arquitectura.⁷ Assim, este limite claro entre o que é arquitectura e arte enquanto resultado final não invalida que um arquitecto possa fazer arte ou um artista fazer arquitectura mas define claramente que arquitectura não será arte e vice-versa.

Hangover foi uma peça temporária que surgiu de uma encomenda que se inseria assumidamente numa posição limítrofe face aos padrões convencionais de encomenda em arquitectura. De certa forma, e embora a uma escala reduzida e contexto peculiar, esta encomenda traduz-se num modelo profícuo e estimulante para arquitectos: foi uma resposta a um programa específico e definido – um bar de apoio a um festival de música – no entanto a sua localização, conteúdo e características formais estavam em aberto, permitindo total liberdade no processo criativo e construtivo.

Ignition foi um festival que almejava uma certa pluralidade disciplinar, seria “um encontro intergaláctico para celebrar a música, a arquitectura e a natureza”⁸. Teve a sua primeira edição de 11 a 13 de Setembro de 2015 numa quinta abandonada em Penafiel. Desta quinta restavam apenas algumas infraestruturas, tais como palheiros, estábulos e tanques, deixadas ao abandono e consumidas por uma vegetação selvagem que entretanto crescera de forma descontrolada. Sob este contexto, o planeamento do festival ficou a cargo tanto da organização como de quem foi convidado para a criação das suas infraestruturas temporárias. *Hangover* foi um dos bares deste festival, no qual foram também destacadas equipas para a criação de outros dois bares, do ponto de acesso e bilheteira, estruturas de apoio a campismo, palco principal e secundário e zonas de descanso. Não existia um

⁶ Pedro Gadanho em entrevista sobre o desenvolvimento do seu trabalho no MAAT. Citação transcrita do vídeo disponível <http://artload.com/video/pedro-gadanho>

⁷ Recordemos o exemplo de Héctor Zamora que na sua obra *Paracaidista* propunha uma construção física *site-specific* com requisitos funcionais (habitação) e legais e, apesar de se tratar de uma obra de um artista, teve de ser legitimada como uma obra de arquitectura.

⁸ Descrição do festival por parte dos seus organizadores disponível no site do festival <http://www.ignitionfest.pt/2015>

planeamento prévio para a localização destas estruturas e toda esta organização foi um trabalho conjunto de articulação das diversas equipas. Tendo já em mente o programa que me estava destinado e muito contagiado pela poética do lugar e elementos pré-existentis, decidi que o bar ficaria implantado/adaptar-se-ia a um velho tanque de pedra. Este tanque, além de possuir o dimensionamento perfeito para um bar (era um espaço com proporções quadradas, sensivelmente 4x4 metros, o balcão tinha a altura de cerca de 1,1 metros para quem estava no exterior e 80 centímetros para quem trabalhava no seu interior) localizava-se num local de passagem entre o que viria a ser o palco principal e o palco secundário como uma espécie de rotula ou articulação entre os dois. O bar deveria ser o mais leve e transparente possível, permitindo um diálogo estreito com a sua envolvente natural, mas simultaneamente deveria assumir-se como um ponto de encontro visível e festivo. Para tal, foi idealizado um tríptico, três faixas horizontais com a mesma medida (1,1 metros) definidas pelo tanque pré-existente, pelo vazio onde seria a zona de serviço e por uma cobertura/caixa de luz que flutuaria sobre o espaço de bar. A presença desta caixa de luz, construída a partir de uma estrutura em madeira revestida a chapas onduladas de fibra de vidro, oscilaria entre a afirmação e a dissimulação, durante o dia criaria algumas nuances lumínicas e sombras coloridas e durante a noite – através de recurso a iluminação – seria um elemento visível na escuridão do recinto natural.



Hangover - Construção © Nuno Pimenta



Tanque de pedra pré-existente © Nuno Pimenta



Tranformação do tanque em bar temporário © Nuno Pimenta

Toda a construção do festival assentava em princípios ecológicos e na utilização de materiais de baixo custo ou reutilização de materiais existentes nos armazéns da Câmara Municipal de Penafiel – principal apoio do festival. Assim, *Hangover* foi construído exclusivamente de materiais baratos ou reciclados (pinho de segunda categoria, placas de aglomerado OSB, placas onduladas de fibra de vidro e escoras metálicas) nas oficinas municipais e posteriormente montado no local.

O planeamento da sua montagem apresentou-se como um dos principais desafios do projecto: teria de ser simples e bem delineado uma vez que não existia abastecimento eléctrico naquele local durante o início da construção e, portanto, todas as ferramentas que seriam usadas teriam de ser manuais ou a bateria. O projecto foi assim desenvolvido nas oficinas como um *kit* de peças de dimensão relativamente reduzida para serem transportadas para o terreno, ajustadas e montadas no local.

No decorrer do festival o bar acabou por causar uma certa surpresa e até mesmo estranheza. Apesar de se reconhecer imediatamente o seu carácter de auto-construção temporária de baixo custo a obra aparentava uma certa perenidade e riqueza a nível de materiais devido ao embasamento em granito e transparência ditada pela fibra de vidro. A sua simplicidade formal estava aliada a uma certa complexidade estrutural e, devido a este carácter de aparente levitação de um elemento altamente tectónico e pesado, *Hangover* gerava algum desconforto quanto à sua resistência estrutural – muitos acreditavam que o bar não resistiria sequer aos três dias do festival. Entretanto a edição de 2015 terminou e a estrutura permaneceu montada no seu local. Resistiu a tempestades de alerta vermelho no Outono, aos dias consecutivos de chuva e vento no Inverno e aos primeiros dias quentes da Primavera, para, passado um ano, voltar a gerar o mesmo desconforto e estranheza a quem esteve presente na edição de 2016 do festival *Ignition*.



II – FRONTEIRAS



System Sound (2015) © Miguel C. Tavares



ONEby1 (2015) © Miguel C. Tavares

Diálogos disciplinares e
contágio na fronteira
/ **ONEby1 (2015)**

Uma pessoa por metro quadrado é considerada a densidade limite para assegurar conforto individual e segurança em espaço público. Uma densidade superior representa já uma situação de risco e um agrupamento passa a ser visto como uma multidão. *ONEby1* pretende questionar esta métrica e criar ferramentas de exploração do espaço individual padronizado e politizado, das suas limitações e da consciência do espaço do outro. Estas ferramentas permitem-nos de forma fácil e intuitiva dimensionar e qualificar o espaço no qual nos inserimos, tanto individual como colectivamente.

Até aqui foram estudados limites disciplinares entre arte e arquitectura, a linha abstracta que encerra as duas disciplinas delimitando-as através das suas distintas características. A partir daqui analisar-se-á os momentos em que as duas disciplinas se enfrentam, dialogam e contagiam – as suas fronteiras. Mais do que estudar desvios disciplinares pretende-se analisar as suas possíveis ligações, perceber de que forma o resultado destes momentos de cruzamento encapsula uma aproximação distinta tanto à prática artística como arquitectónica. Tal como se viu anteriormente, as duas disciplinas estavam fundidas até ao século XVII e a partir daí em constante diálogo até ao presente, em permanentes trocas que vão além da estética formal ou rigidez funcional. Hoje estas ligações parecem reforçar-se quando os artistas decidem também eles questionar a complexa cidade contemporânea, o seu crescimento desmedido, as desigualdades sociais e habitacionais etc.

Em 2008, o mundo atingiu um invisível mas importante marco: pela primeira vez na história, mais de metade da população humana, 3,3 bilhões de pessoas, vive em áreas urbanas. Em 2030, espera-se que esse número chegue a quase mil milhões. Muitos dos novos núcleos urbanos serão pobres. O seu futuro, o futuro das cidades nos países em desenvolvimento, o futuro da humanidade em si, dependem muito das decisões tomadas agora em preparação para este crescimento. (Marshall, 2001: 1)

Todos os dias 150.000 pessoas deslocam-se de zonas rurais para as superlotadas cidades, migração que pela primeira vez não se resume à procura de uma vida melhor. Este número representa a criação de uma cidade com a escala de Lagos ou Los Angeles, em apenas três meses (Brugmans, 2007: 9). A globalização económica e os descontrolados padrões de migração parecem estar a abalar a aparente estabilidade na qual a modernidade estava firmemente assente. O crescimento demográfico das cidades face a estas inquietações contemporâneas remetem-nos diretamente para a urbanidade, para o construído e para a permanente reestruturação social.

Esta rápida mudança é percebida por arquitectos e artistas como oportunidade de criar novos modelos de acção, modelos que advêm de um sentido de responsabilidade deontológico de intervir e dar resposta a problemas sociais. A arquitectura tem capacidade de responder a estes problemas de forma bastante concreta – através da construção – articulando a abordagem com os obstáculos de ordem económica; tem o conhecimento necessário para oscilar entre o formal e o informal, entre o permanente e o temporário e moldar a prática aos mais variados desafios do presente. Por sua vez, a arte tem também a capacidade de intervir diretamente sobre a sociedade ou prever e alertar para as consequências

do contemporâneo e, tal como referido, muitos destes problemas na actualidade incidem sobre o urbano, as cidades e as suas populações: crises ambientais e económicas, excesso populacional, migrações humanas em massa e desigualdade social. Enquanto os departamentos de urbanismo se ocupam com a criação rápida de uma rede eficaz que devolva a circulação e mobilidade às cidades, as práticas artísticas consideram outras ameaças que são colocadas face às enormes migrações para cidades sobrelotadas tais com as necessidades energéticas, a produção em massa, a poluição etc.

O renovado diálogo e interesse mútuo entre arte e arquitectura parece em muito advir desta convergência dos focos disciplinares para questões relacionadas com a cidade e os seus novos padrões. Talvez por isto seja este um momento crucial para analisar como ambas as disciplinas se influenciam entre elas, se renovam reciprocamente e como balanceiam a sua relação. Muitos artistas intervêm sobre a cidade em práticas que se aproximam do activismo político, denunciam e combatem no presente problemas sociais, outros apropriam-se deste mesmo presente como caso de estudo para a criação de futuros especulativos, dividindo as aproximações entre a utopia – recorrendo muitas vezes a ideais de uma sociedade regenerada e em harmonia muito presentes em meados do Séc. XX – e relatos distópicos que inevitavelmente parecem vir em crescendo a partir da segunda metade deste mesmo século “à medida que os prognósticos se tingem de tons distópicos, e enquanto cresce a necessidade de optimismo crítico”(Gadanh, 2017: 194). Exemplo disto foram duas exposições que aconteceram simultaneamente no MAAT em Lisboa: *Utopia/Distopia: Uma Mudança de Paradigma na Arte e na Arquitectura* e *Dimensões Variáveis – Artistas e Arquitectura*¹. Esta primeira aborda o binómio utopia/distopia e “(...) explora trabalhos artísticos e arquitectónicos que, desde 1968, mas especialmente nos anos mais recentes, prepuseram reflexões críticas, articulações e perspectivas específicas a propósito destes conceitos”, reflexões nas quais “os arquitectos têm sido tão produtivos na apresentação de visões utópicas e distópicas quanto os artistas visuais no seu questionamento e na sua investigação”(Gadanh, 2017: 193). Por sua vez *Dimensões Variáveis – Artistas e Arquitectura* “examina, através de uma selecção de artistas e obras de todo o mundo, a relação fértil entre arte e arquitectura. (...) Leva-nos a pensar sobre a arte *com* arquitectura, pensar em ambas *juntas*, em correlação, verdadeiramente *concertadas* entre elas” onde os “artistas se apropriam totalmente de temas e ideias endereçadas por arquitectos, abraçando a noção de “útil”, do sublime, mas também das suas imperfeições”². A simultaneidade e co-existência destas duas exposições no mesmo museu, o MAAT, projecto que engloba definitivamente no seu nome as palavras “arte” e “arquitectura”, reflete claramente a contemporânea e profícua relação entre as duas disciplinas.

¹ A primeira mostra desta exposição ocorreu em Paris no *Pavillon de l'Arsenal* entre 16 de Outubro de 2015 e 16 de Janeiro de 2016.

² Gourvennec Ogor, Didier, *The Art of Architecture?* (Labasse, 2017: 6)

Numa altura em que as cidades e as políticas urbanas voltam a estar na ordem do dia, a arquitectura torna-se tema para a exploração artística, exploração que revela os interstícios, o invisível das formas que nos rodeiam habitualmente³, respondendo a outras necessidades e desejos desprovidos de “função”, providenciando assim uma importante fonte de inspiração e conhecimento para arquitectos. Podemos assim afirmar que nos dias de hoje (e talvez mais do que nunca) existe uma espécie de circuito de contágio e renovação crítica entre arte e arquitectura. Enquanto o arquitecto, devido aos limites funcionais e burocráticos já aqui estudados, tende para um uso mais lógico e formatado do espaço, o artista assume uma posição de reformulação, apreendendo o seu entorno arquitectónico reformatando-o através de uma perspectiva crítica menos constrangida. Subvertendo padrões e medidas, escalas e pontos de vista, o artista testemunha e deixa-se contagiar pelo trabalho do arquitecto, pela tectonicidade construtiva, pelos códigos e pela representação e nesta exploração volta a criar novos *inputs* para os arquitectos numa espécie de ciclo criativo de partilha. Assim, “o recurso à arquitectura no campo da arte contemporânea está provado; faz parte do questionamento crítico sobre arte, historia, quotidiano e futuro próximo” e poderá ser também uma “oportunidade de, através do prisma da arte contemporânea, avaliar a arquitectura de forma mais eficaz”⁴. Tal como o arquitecto Steven Holl afirma a propósito de uma performance que criou em colaboração com a coreógrafa Jessica Lang, “a arquitectura hoje encontra-se numa espécie de momento confuso (...) e necessita urgentemente de se deixar inspirar pelas outras artes”⁵. Segundo Vito Acconci a arte atravessa também ela um grave problema: “se visitarmos um espaço no qual não podemos tocar ou usar significa que a “coisa” é mais importante que o visitante ou a instituição que acolhe esta “coisa” é mais poderosa que quem a visita”⁶, salientando assim o uso democrático e importância funcional inerentes à arquitectura.

A experiência espacial e volumétrica é comum tanto ao trabalho de artistas como de arquitectos embora desenvolvida de acordo com os padrões específicos de cada disciplina. Ambas partilham o mesmo interesse pela forma, variações de escala e percepção visual e física, uma condicionada por espaços e funções específicas, outra pelas possibilidades de um território abstracto ou variável e sem função delineada à partida. Se por um lado a prática de arquitectura detém em si a importante capacidade de definição espacial à escala urbana, os artistas possuem uma maior liberdade nos processos criativos e por isso têm também eles o poder de questionar, avaliar, propor e, acima de tudo, influenciar a arquitectura e o ambiente construído das nossas cidades.

³ Poderíamos aqui recorrer de forma quase literal ao trabalho do arquitecto/artista Gordon Matta Clark na sua desconstrução do construído, o que ele apelida de *Anarchitecture*, os seus *Building Cuts* que expõem os interstícios dos edifícios e criam uma relação de ambiguidade entre o espaço público e privado.

⁴ Lang, Gregory, *Variable Dimensions?* (Labasse, 2017: 11)

⁵ Citação de Steven Holl, transcrita a partir do vídeo disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/781421/steven-holl-a-arquitetura-precisa-se-reconectar-as-outras-artes>

⁶ Citação de Vito Acconci, transcrita do vídeo disponível em <https://vimeo.com/61289393>

ONEby1 foi um projecto concebido justamente segundo estas premissas: questionar através de mecanismos artísticos e ferramentas arquitectónicas a cidade sobrelotada e a sua definição, as noções de limite e fronteira em espaço público. Consiste numa série de performances sobre um mesmo enunciado que recorrem a uma das mais básicas ferramentas de arquitectura, o metro quadrado (m^2), para investigar as normas e regulamentos urbanos, uma especulação sobre as suas consequências nas relações interpessoais e no cumprimento rígido destas mesmas normas. Responde a estudos que indicam que para manter a segurança e conforto individual em espaço público a densidade limite será uma pessoa por metro quadrado⁷ – acima deste rácio considera-se uma situação de risco e um agrupamento passa a ser visto como uma multidão. Assim, pretendeu-se relacionar directamente esta métrica enquanto ferramenta abstracta com o seu sujeito e o seu objectivo, testá-la à escala real, a do urbano e do indivíduo.

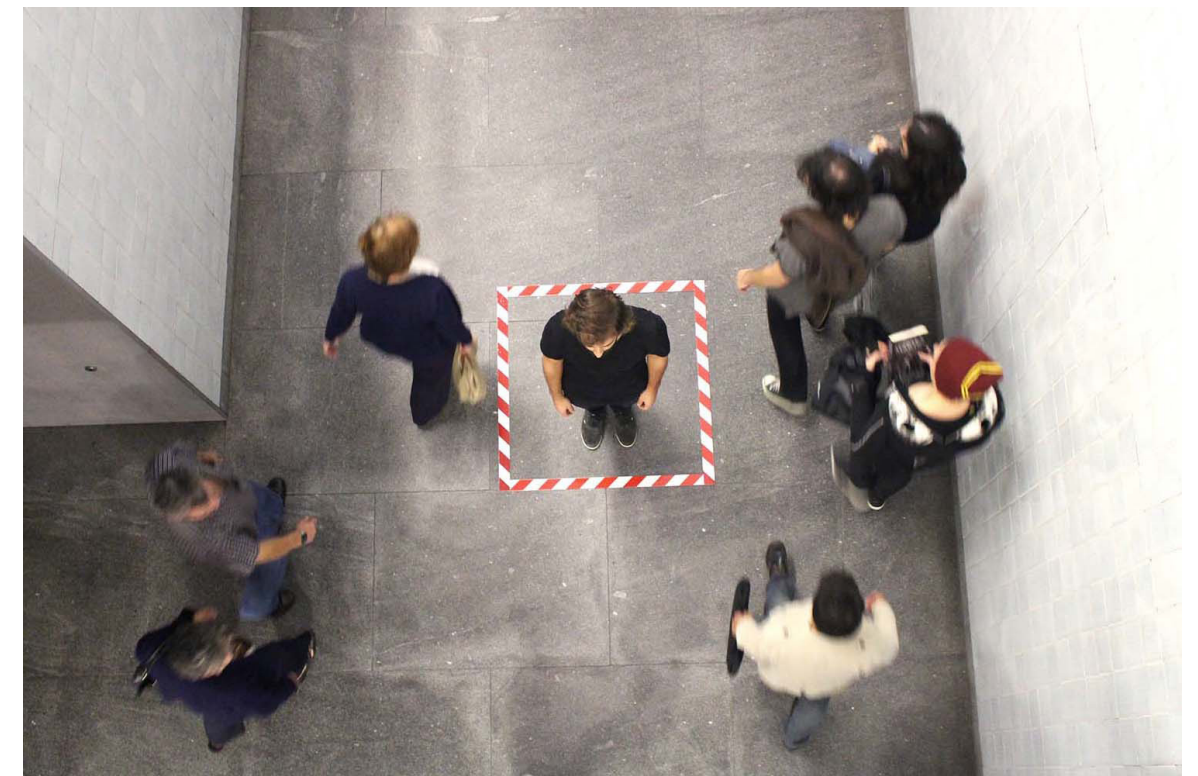
Este projecto foi desenvolvido em diferentes fases, como diferentes testes em diferentes condições para um mesmo enunciado. Numa primeira fase foi criada uma ferramenta bidimensional articulável, um quadrado que delimitava a área de um metro quadrado e permitia dimensionar diferentes elementos urbanos e relacioná-los com a escala do indivíduo. Permitia também criar uma espécie de perímetro pessoal e testar os seus efeitos com a envolvente, tanto humana como construída. Este exercício performativo permitiu sobretudo testar o dimensionamento urbano, em que momentos era de facto promovido o conforto individual em espaço público e que relação teria o público urbano com esta delimitação individual temporária. Foi curioso perceber que apenas o desenho do limite não tinha grande impacto no público e passava quase despercebido apesar de usar um código facilmente decifrável. Por outro lado, quando este espaço de um metro quadrado era habitado, o público evitava-o e desviava-se não apenas de quem o habitava mas também do próprio espaço, mesmo em situações de grande afluência em áreas reduzidas.

Numa segunda fase, este questionamento sobre o espaço individual padronizado e politizado, as suas limitações e percepção física, levou à criação de uma nova ferramenta: uma segunda pele que impõe os mesmos limites métricos. Trata-se de um novo limite corporal e material, geometrizado e racional mas flexível e permeável, através do qual o movimento é apenas perceptível quando é ultrapassado o nosso suposto limite ($1 m^2$) e entramos no espaço que já não nos pertence. Esta formatação racional do espaço individual e consequente anulação distópica do indivíduo permite questionar, mas sobretudo valorizar a forma como interagimos, como são estabelecidas relações de proximidade e intimidade colectivas.

Assim, foi gerada uma performance com 6 elementos (com a capacidade deste número ser multiplicado) que estimula dinâmicas individuais e colectivas



ONEby1 (2015) © Nuno Pimenta



ONEby1 (2015) © Nuno Pimenta

⁷ Podemos tomar com exemplo o estudo *Crowd Safety and Risk Analysis* de Keith Still. Disponível em <http://www.gkstill.com/Support/crowd-density/CrowdDensity-1.html>.

a partir de uma multiplicidade de combinações possíveis entre os envolvidos. Estas dinâmicas são geradas através de um processo gradual onde os movimentos dos performers inicialmente mecânicos e geometrizados vão perdendo a sua rigidez, tornando-se mais naturais e fluídos. Durante estes diferentes movimentos é estimulado o envolvimento do público de formas imprevisíveis e a comunicação entre estes dois lados da fronteira.

Até à data, esta performance foi apresentada três vezes sob condições muito diferentes: numa blackbox com 72m², num extenso relvado e num congestionado percurso pelo centro da cidade⁸. Todas tiveram estímulos e níveis de envolvimento muito diversos, no entanto todas permitiram observar e analisar a relação entre público e performer através desta fronteira e especular sobre a imposição de métricas abstractas e a sua consequência no real. Ficcionando-se sempre sobre a possibilidade de, através de estratégias simples, abolir limites ou, na pior das hipóteses, transformá-los em porosas fronteiras.



ONEby1 (2015) © Nuno Pimenta



ONEby1 (2015) © Nuno Pimenta

⁸ A performance foi apresentada em 2015, na blackbox da companhia Malavoadora.porto, na edição de 2016 do festival Imaginarius em Santa Maria da Feira e na Noite Branca de Braga também em 2016.



Merry-go-round (2013) © Rui Soares

Narrativa estética:
Mecanismos de consciencialização
/ **Merry-go-round (2013)**

Merry-go-round é um dispositivo urbano que subverte um dos maiores símbolos de uma sociedade de consumo – o vulgar carrinho de compras – para a criação de um equipamento que nos remete inconscientemente para um espaço de usufruto e diversão, um carrossel (*merry-go-round*). Ao contrariar a liberdade de movimentos que normalmente caracteriza os carrinhos de compras, que neste caso é ironicamente se movimentam em círculos, somos alertados para o facto do consumismo não nos levar a parte alguma, no melhor dos casos ao ponto de partida.

Tal como se viu anteriormente parece existir um crescente interesse por parte das mais diversas práticas artísticas na cidade e na sua condição contemporânea. Parece assim mais do que nunca existir um território partilhado entre arte e arquitectura: o espaço público/urbano. A arte nas últimas décadas acaba por libertar-se do seu plinto institucional para ser apresentada livremente (muitas vezes de forma permanente) nas cidades, o que parece também fazer sentido com a crescente descompressão espacial ditada por uma contemporaneidade de fácil acesso às cada vez mais rápidas deslocações a nível global – as pessoas facilmente se deslocam grandes distâncias para ver arte ao invés de serem as peças de arte a fazerem um circuito entre instituições.

Os desafios de expor num museu ou galeria (mesmo no exterior) revelam-se completamente diferentes daqueles que surgem na construção de uma peça em espaço público. Esta prática, além de ter de assegurar uma tectonicidade elevada, coloca-se à margem dos seus protocolos e enquadramento institucional, cria novos processos de afirmação que quebram com a ideia de aceitação generalizada por uma classe perfeitamente delimitada. Estes novos processos começam justamente pela necessidade de consenso, um consenso muito difícil de atingir. Se por um lado o público que visita um museu ou galeria escolhe à partida o que quer ver, por outro espera-se que numa cidade onde existem pessoas a morar/trabalhar e a lidar diariamente com o espaço público estas encontrem algo com o qual se queiram identificar.

Um dos mais paradigmáticos casos de escrutínio público foi a obra de Richard Serra *Tilted Arc*. Comissariada em 1979 pelo programa governamental norte-americano *Art-in-Architecture*, consiste numa parede em aço ligeiramente curvada e inclinada instalada na *Federal Plaza* em Nova Iorque, praça árida e desproporcionada, flanqueada por diversos edifícios governamentais. Além do evidente manifesto político que assume ao romper todas as ligações visuais entre estes edifícios representantes do poder governamental, esta peça pretendia envolver os transeuntes numa experiência espacial totalmente nova ao impor-lhes uma condicionante e, consequentemente, obrigá-los a abandonarem o seu habitual e apressado percurso. Apesar de altamente aclamada dentro dos círculos artísticos, esta peça acabaria por ser também altamente criticada pelos habitantes da cidade, particularmente aqueles que usavam diariamente a praça. Esta indignação levou à criação de uma petição pública e posteriormente a um processo em tribunal que ditaria a sua remoção em 1989.

Tilted Arc foi assim uma das mais controversas obras de arte em espaço público que, além de lidar com a reação negativa do público à qual estava destinada, teve também de responder legalmente a esta mesma reação, aos mecanismos governamentais de encomenda de arte pública e simultaneamente manter-se fiel ao *site-specificity* que determinou toda a peça. Marcou também uma nova forma de abordagem à encomenda de arte para espaço público: foram substituídos os painéis de *insiders* do mundo da arte que habitualmente fazem esta selecção¹ por comités que agora tentam representar uma identidade mais vasta e estimular um maior diálogo entre os artistas e a comunidade que terá de conviver com a obra. Sete anos após a remoção de *Tilted Arc*, em 1996, Marta Schwartz criou uma nova peça para o local, onde pretendia “criar um espaço aberto, funcional e animado no coração da cidade”². Consistia num conjunto de bancos coloridos que descreviam curvas e contracurvas para se adaptarem aos restantes elementos da praça – pequenos jardins e iluminação pública. Analisando a peça de Schwartz, que veio a substituir a *Tilted Arc* de Serra na Federal Plaza, parece sugerir uma certa cedência da narrativa artística em detrimento de questões funcionais. Esta cedência parece acontecer com maior frequência em espaço público, onde o escrutínio sobre a qualidade da obra fica aberta a um público mais vasto e onde a função tende geralmente a absorver o carácter formal e/ou narrativo da obra.

O compromisso entre a obra, o (não apenas observador mas também) utilizador, a função e a relação com o seu espaço envolvente revela-se assim de difícil gestão tanto para artista quanto para arquitectos, embora estes últimos estejam já mais familiarizados com este processo, com a temporalidade e exposição de uma obra em espaço público e, assim, a determinar pontos de equilíbrio e um consenso possível. Podemos até afirmar que faz parte da profissão o diálogo prévio com as diferentes partes envolvidas, com a obrigação de criação de programas funcionais que se relacionem com as características e necessidades da envolvente. Neste diálogo e compromisso reside um oscilante e frágil limite entre o que é ou não considerada arte em espaço público. Steven Holl, reconhecido arquitecto norte-americano, quando questionado se um edifício pode também ser arte responde:

Arquitectura é arte. Arquitectura é a maior das artes. Engloba pensamento que as outras artes não têm sequer que lidar. A relação da obra com o indivíduo, a pessoa que a usa, a pessoa que a experiencia, a pessoa que a vê... e aquilo que essa pessoa percebe daquele espaço.

¹ No caso da peça de Richard Serra, *Tilted Arc*, a peça foi comissariada pelo governo após recomendação do painel de críticos de arte da National Endowment for the Arts.

² Projecto disponível para consulta em <http://www.marthaschwartz.com/jacob-javits-plaza-new-york-ny-usa/>

Existe um velho adágio que diz: um escultor pode criar uma roda quadrada, mas o arquitecto tem de a fazer redonda. Têm responsabilidade naquilo que faz, não apenas perante os seus clientes ou as pessoas que usam o edifício mas para todo o espectro de público.

Não considero que todos os edifícios sejam arquitectura. Existem inúmeros edifícios que nada tem que ver com arquitectura mas sim com economia e com abrigo mas não os consideraria arquitectura. Criar uma obra de arquitectura é criar uma obra de arte.³

Quando falamos de arquitectura em particular, a arquitectura que Steven Holl refere, existem questões relacionadas com a sua componente técnica e funcional que têm de ser habilmente ultrapassadas de forma a existir uma narrativa estética própria e ter a capacidade transmitir a todo o espectro de público uma relação de interesse, questionamento e percepção. Tanto a prática artística como arquitectónica além de serem um importante veículo para a democratização da arte e para uma educação estética alargada tem a capacidade de gerar interesse, discussão e capacidade crítica. No entanto, face à elasticidade temporal de uma intervenção em espaço público, à cultura contemporânea do evento efêmero e às novas indústrias de comunicação, proliferam em espaço urbano abordagens não-problematizadoras, simplistas na exploração profunda que a arte em espaço público permite às reais complexidades da cidade contemporânea e ao seu potencial de transformação política. O que resulta do envolvimento e questionamento com o ambiente construído é de enorme importância para uma cidade que se quer desenvolvida, defendendo-se que arte (e arquitectura) em espaço público é essencialmente definida pela narrativa da obra, pelo que se propõe a oferecer aos habitantes/visitantes, pelo equilíbrio entre a funcionalidade e tectonicidade urbana e os mecanismos estéticos e críticos característicos da arte contemporânea. A grande versatilidade temporal neste género de práticas permite potenciar o espaço público com dinâmicas temporárias que geram um questionamento permanente e desta forma envolver uma comunidade mais ou menos alargada e/ou alertar para espaços negligenciados da cidade. A arte em espaço público soltando-se da sua origem na estatutária e no monumento (meramente representativos de poder entre outros) detém a capacidade de se voltar inteiramente para a cidade e criar novos pólos de interesse através de intervenções críticas e focadas, centradas no processo participativo para a criação de pequenas utopias urbanas, da polis e por isso também políticas.

³ Citação de Steven Holl transcrita do vídeo disponível em <http://bigthink.com/videos/is-architecture-art>

As intervenções artísticas que analisam afincadamente tanto a sociedade actual como a comunidade local em abordagens que balanceiam eficazmente determinados parâmetros fundamentais (permanência, autonomia, funcionalidade e participação) tendem acima de tudo a dar resposta, a enunciar potencial e/ou problemas muitas vezes invisíveis aos habitantes de uma determinada cidade. Muitas recorrem à funcionalidade representativa de um objecto e à articulação de conceitos metadiscursivos ou narrativos, filosóficos, políticos, económicos entre outros. Outras recorrem a estratégias participativas colaborativas ou comunitárias, focadas muitas vezes na cultura construtiva e arquitectónica e em conceitos como o processo/narrativa, a abertura, a paisagem, a experimentação, a performance e a imprevisibilidade. Estas abordagens procuram sobretudo a criação de pontos de tensão entre a obra e as condições locais e/ou globais de forma a potenciar ou dinamizar o espaço público e os seus intervenientes. Mesmo que não abordando diretamente temas políticos, pretendem mormente estimular pontos nevrálgicos da condição urbana contemporânea e, através deste estímulo, gerar um poder crítico generalizado com consequências políticas.

Merry-go-round (2013) tinha como objectivo catalisar o envolvimento, questionamento e a capacidade crítica da comunidade de Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel nos Açores. Ao contrário de *Tivo Manifolds*⁴ – peça desenvolvida 3 anos mais tarde na mesma cidade e sob o mesmo mote, o festival de arte pública *Walk&Talk*⁵ – *Merry-go-round* não pretendia ser uma peça altamente contextual mas sim invocar e alertar de forma subtil para um contexto global ao qual o arquipélago dos Açores tem vindo de forma acelerada a aderir.⁶ Consiste num dispositivo urbano que subverte um dos maiores símbolos de uma sociedade de consumo – o vulgar carrinho de compras – para a criação de um equipamento que nos remete inconscientemente para um espaço de usufruto e diversão, um carrossel (*merry-go-round*). Este equipamento urbano transmite uma mensagem quanto a problemas actuais globais, nomeadamente o consumo excessivo e urgente necessidade de reciclagem/reutilização de elementos comuns do quotidiano alterando a sua função inicial (*upcycling*). Devido ao carácter temporário do festival, pretendia-se a criação de uma peça extremamente versátil quanto à sua montagem, localização e autonomia de forma a permitir a sua exibição em diferentes locais e eventos,

⁴ Esta peça será analisada mais à frente nesta investigação, páginas 116-117

⁵ O festival Walk&Talk destacou-se até então pela intervenção nas paredes da cidade de Ponta Delgada através da pintura, mas foi do interesse da organização a criação de uma peça que se afastasse deste suporte e criasse um ponto de interesse tridimensional e interactivo, uma peça que estimulasse a sua apropriação e utilização.

⁶ Os Açores, arquipélago que até ao final da década de 2010 era marcado por um grande isolamento e preservação das suas características naturais, têm nos últimos anos sofrido uma descontrolada expansão devido à abertura de diversas linhas aéreas *low-cost*. Se por um lado esta nova realidade permite um maior desenvolvimento e económico e mobilidade para os habitantes das ilhas, por outro, esta nova economia pode desencadear o desvirtuamento das características do arquipélago através das estratégias consumistas globalizadas.



Merry-go-round (2013) © Nuno Pimenta

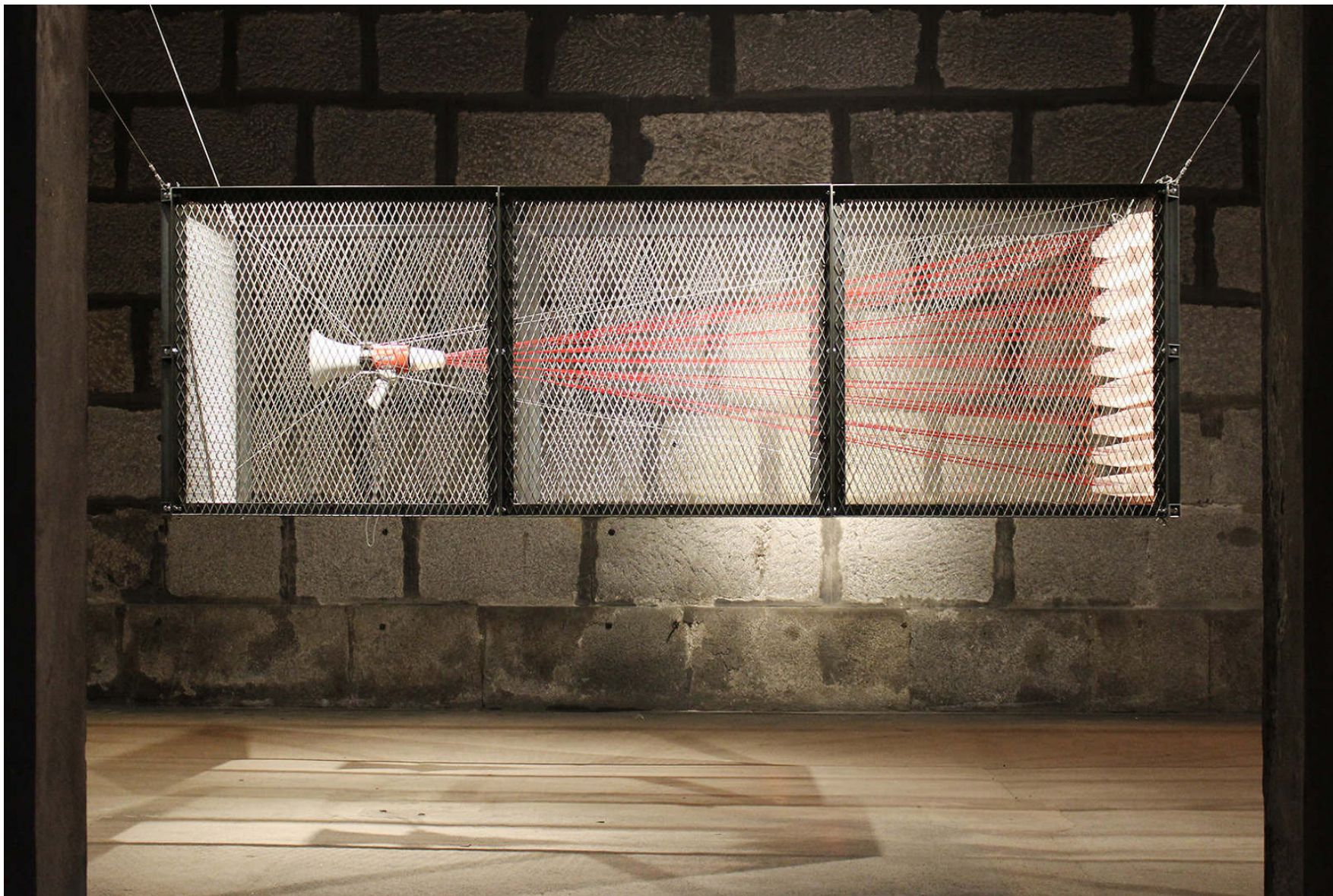
assegurando também a sua presença nas edições futuras do *Walk&Talk*. Assim, *Merry-go-round* consiste num *kit* de peças metálicas pré-fabricadas e ajustáveis que pode ser facilmente montado por duas pessoas em menos de uma hora. Não existem soldas entre as peças, apenas elementos que se encaixam e aparafusam o que permite uma fácil montagem e desmontagem, transporte ou armazenamento. *Merry-go-round* acopla-se de forma parasitária a qualquer poste iluminação pública através de um sistema de abraçadeira metálica com rolamentos, reclamando desde logo o seu espaço e garantindo a sua iluminação e destaque na cidade durante a noite.

Merry-go-round é assim uma peça de arte pública, interactiva e facilmente identificável como um equipamento urbano ou lúdico, que através de estratégias claras de reutilização, subversão e consciencialização pretende transformar de forma divertida uma praça num espaço de reflexão social. Ao contrariar a liberdade de movimentos que normalmente caracteriza os carrinhos de compras, que neste caso e ironicamente se movimentam em círculos, somos alertados para o facto do consumismo não nos levar a parte alguma, no melhor dos casos ao ponto de partida.



Merry-go-round (2013) © Nuno Pimenta

Os novos museus
/ **System Sound (2015)**



System Sound (2015) © Miguel C. Tavares

A Estação São Bento possui uma particularidade que a torna única: é uma estação ferroviária onde não se consegue adivinhar o que vai acontecer com a partida do comboio. O início da marcha é marcado pela entrada num túnel que nos transporta para uma qualquer realidade, numa convergência de linhas que nos absorve para depois nos lançar no desconhecido. A morfologia da estação que nos remete para uma comunicação difusa entre pólos, reflecte-se inevitavelmente na sua envolvente e na sua vivência. As opiniões sobre o presente e o futuro da mesma são diversas mas tendem a convergir na clausura inerente aos atuais sistemas de comunicação democrática e na certeza que existem problemas que farão sempre parte da solução.

Muitos dos espaços expositivos institucionais são hoje transformados ou desenhados de raiz por arquitectos em perfeito diálogo com a prática artística contemporânea, informados por artistas, directores e curadores. No entanto, face à veloz mudança dos paradigmas artísticos e ao demorado processo de construção de um edifício desta escala¹ torna-se difícil a tarefa de construir um museu eficaz para uma prática impossível de prever. De forma a reduzir um carácter impositivo da arquitectura face ao seu programa, estes museus têm de ser desenhados para albergar uma arte que não pode ser considerada contemporânea (no seu sentido literal) mas futura. Para tal é desde logo importante perceber a “escala variável” com a qual trabalham e irão trabalhar as novas gerações estabelecidas da arte: se por um lado existem artistas que não trabalham com a grandiosidade física nas suas peças mas necessitam de grandes espaços expositivos², por outro, muitos dos artistas não necessitam de grandes alas para expor mas produzem peças de difícil transporte e armazenamento³.

Devido a esta imprevisibilidade e variabilidade tem sido crescente a abordagem por parte das instituições de arte a espaços expositivos não convencionais: espaços industriais, espaço público, pavilhões temporários etc. Nesta aproximação cria-se também uma familiaridade com um público mais vasto, o que relega novamente para a democratização da arte e para uma abertura a diversas classes sociais não habituadas a frequentar espaços expositivos formais mas sim unidades industriais, espaços históricos ou de fácil reconhecimento na cidade. Assim, a prática artística parece gradualmente soltar-se do seu habitual contexto expositivo para ser apresentada em locais inusitados. Por sua vez a arquitectura, intrinsecamente urbana, tende a ser cada vez mais bem recebida pelos espaços expositivos institucionais e pelos mecanismos artísticos. São inúmeros os museus a ampliarem as suas colecções de arquitectura e a nomearem curadores para novos departamentos relacionados com este tema⁴. Hans-Ulrich Obrist, “super-curador” suíço é talvez um dos maiores dinamizadores da curadoria de arquitectura, através das suas inúmeras colaborações e entrevistas a diversos arquitectos contemporâneos. Sintoma do crescente interesse em expor arquitectura é também a criação do primeiro curso de mestrado em curadoria de arquitectura em 2016 pela Universidade de Veneza⁵.

¹ Dependendo da escala e complexidade do edifício, todo o processo de construção desde a adjudicação à finalização da obra pode demorar mais de uma década.

² Temos como exemplo artistas como Tino Sehgal, Pierre Huyghe, Dominique Gonzales-Foerster, Philippe Parreno entre outros.

³ Muitos dos museus recentes privilegiaram a escala dos espaços expositivos em detrimento do seu espaço de armazenamento sendo que, com o aumento da escala das intervenções artísticas contemporâneas, a ampliação da colecção desses mesmos museus fica desde logo limitada. Se por um lado este aspecto acabou por dinamizar a circulação da colecção, por outro cria uma desmultiplicação forçada de determinada instituição.

⁴ Podemos tomar como exemplo o MoMA em Nova Iorque com a recente aquisição da colecção de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe ou o CCA com a colecção de Siza Vieira em parceria com Serralves, museu que de resto abriu recentemente uma vaga para a nova posição de curador adjunto de arquitectura.

⁵ Informação disponível em <http://www.iuav.it/Didattica1/master/master---1/Curatorshi/>

Embora arquitectura seja já há muito exposta em museus e galerias, em festivais, bienais e trienais espalhados um pouco por todo o mundo, expor arquitectura parece hoje um dos maiores desafios para museus que se querem plurais e abertos a um público mais vasto. Na cultura museológica é comum o sentido de posse, da peça original e do impacto da sua presença. Neste contexto é difícil e inquietante expor “fantasmas” de uma obra, seja através de esboços ou desenhos técnicos com códigos imperceptíveis para a maioria do público, maquetas ou mesmo fotografia. É penoso e até enganador tentar expor uma obra de um determinado arquitecto, tentar transmitir as suas qualidades visuais e espaciais através destes elementos de difícil leitura para um público não especializado. Existe sempre o vazio do distanciamento à obra, os elementos expostos são meramente ilustrativos de uma obra real mas simultaneamente inexistente naquele contexto. No entanto, o interesse na relação entre o campo das artes visuais e arquitectura parece renovado e é marcado por uma aproximação gradual à escala expositiva através de uma convergência bilateral – instalação de arquitectura e arquitectura para instalação (coleção ou obra). Este binómio entre arte e arquitectura têm-se mostrado fértil: artistas colaboram frequentemente com arquitectos para a criação de pavilhões entre outras estruturas habitáveis e arquitectos criam instalações em diálogo com outros artistas. Podemos tomar como exemplo o pavilhão para a *Serpentine Galleries* realizado em colaboração entre Herzog & de Meuron e o artista chinês Ai Wei Wei em 2012 ou no mesmo local o pavilhão de 2007 de Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen co-fundador dos arquitectos noruegueses *Snøhetta*. Aliás, este acelerado fenómeno dos pavilhões é a súmula de uma propensão para o cruzamento disciplinar entre a arquitectura e as artes visuais, tendo sido uma das mais recentes e bem sucedidas estratégias institucionais no campo das artes. Em particular o já mencionado programa *Serpentine Galleries Pavilion* desenvolvido por Julia Peyton-Jones com Hans-Ulrich Obrist que desde o ano 2000 tem vindo a comissariar anualmente pavilhões para os jardins desta instituição desenhados por arquitectos e artistas de renome. Mas um pouco por todo o mundo vão acontecendo programas semelhantes em eventos isolados ou com uma periodicidade determinada, nomeadamente o *Young Architects Program* do MoMA e MoMA PS1 em Nova Iorque desde 2000 (com edição no MAXXI em Roma desde 2001).

Este fenómeno dos pavilhões cresceu vertiginosamente em direcção à comissão para a exposição da prática arquitectónica em espaços institucionais artísticos. Esta exposição de arquitectura enquanto arte reflete o fascínio das artes visuais pelas questões relacionadas com a cidade e a sua construção. Esta interdisciplinaridade contemporânea parece ser o mote de um dos mais recentes museus de escala internacional, o *Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia* (MAAT) em Lisboa. Tal como Pedro Gadanh, actual director do MAAT, referiu numa das apresentações do museu, “apesar de arquitectura ser mencionada no nome do museu, e existe um motivo para o ser, este não será o museu onde se verá monografias ou exposições temáticas sobre arquitectura porque há algo a fazer no reposicionamento da

arquitectura enquanto produção cultural, que introduz discussão nas situações actuais, exactamente ao mesmo nível intelectual da produção artística.”⁶ Não terá sido por isso coincidência o museu ter feito uma pré-inauguração com uma peça de larga escala de Dominique Gonzalez-Foerster, *Pynchon Park*, um espaço público ficcionado que nos remete para um artificial lúdico sobre permanente vigilância, ou na exposição inaugural recorrer também a arquitectos/colectivos como *Archigram*, *Archizoom*, Didier Faustino, Pedro Bandeira, *Superstudio*, Yona Friedman, Lebbeus Woods etc. Todos estes arquitectos têm em comum uma aproximação distinta à disciplina de arquitectura através dos mecanismos de questionamento, narrativos, críticos inerentes às práticas artísticas contemporâneas mencionados no anterior capítulo. Já no MoMA, Pedro Gadanh (de 2012 a 2014 curador no departamento de arquitectura e design deste museu) tinha exposto estas práticas arquitectónicas assentes num posicionamento crítico em duas exposições: *9+1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design* e *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*. Simultaneamente instituições altamente enraizadas com as práticas artísticas ditas convencionais e sem qualquer desígnio arquitectónico exploram o campo da arquitectura e da instalação feita por arquitectos. Exemplo disso foi a exposição *Sensing Spaces: Architecture reimagined* no *The Royal Academy of Arts* em Londres em 2014 onde sete arquitectos aclamados internacionalmente⁷ foram convidados a transformar este espaço de exposição numa experiência multi-sensorial através de instalações que recorriam à arquitectura (construída ou do próprio edifício) para a criação e manipulação espacial.

Por outro lado, e sem recorrer directamente a arquitectos, diversas instituições têm comissariado trabalhos de artistas que incidem directamente sobre o ambiente construído e a arquitectura, tal como Rikrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, Philippe Parreno, Do-ho Suh, Atelier Van Lieshout etc. Muito do espectro artístico contemporâneo parece voltar-se para uma nova abordagem à museologia que relega os contentores herméticos para obras contemplativas autónomas em permanência e estimula a criação de exposições enquanto locais de experimentação sensorial e de interactividade com a arquitectura (existente ou criada).

Tendo em conta esta forte convergência entre arte e arquitectura, a construção de museus que se aproximam em termos formais e conceptuais às práticas artísticas que albergam correm o risco de se tornarem um pleonismo e de certa forma absorverem o seu próprio conteúdo. Muitos dos museus físicos estão cada vez mais a apostar em espaços virtuais, muitos deles *online*, onde a arquitectura tende a perder o seu lado totémico e icónico associado à construção de museus. Existe também a necessidade de reavaliar as práticas de exposição, de coleção,

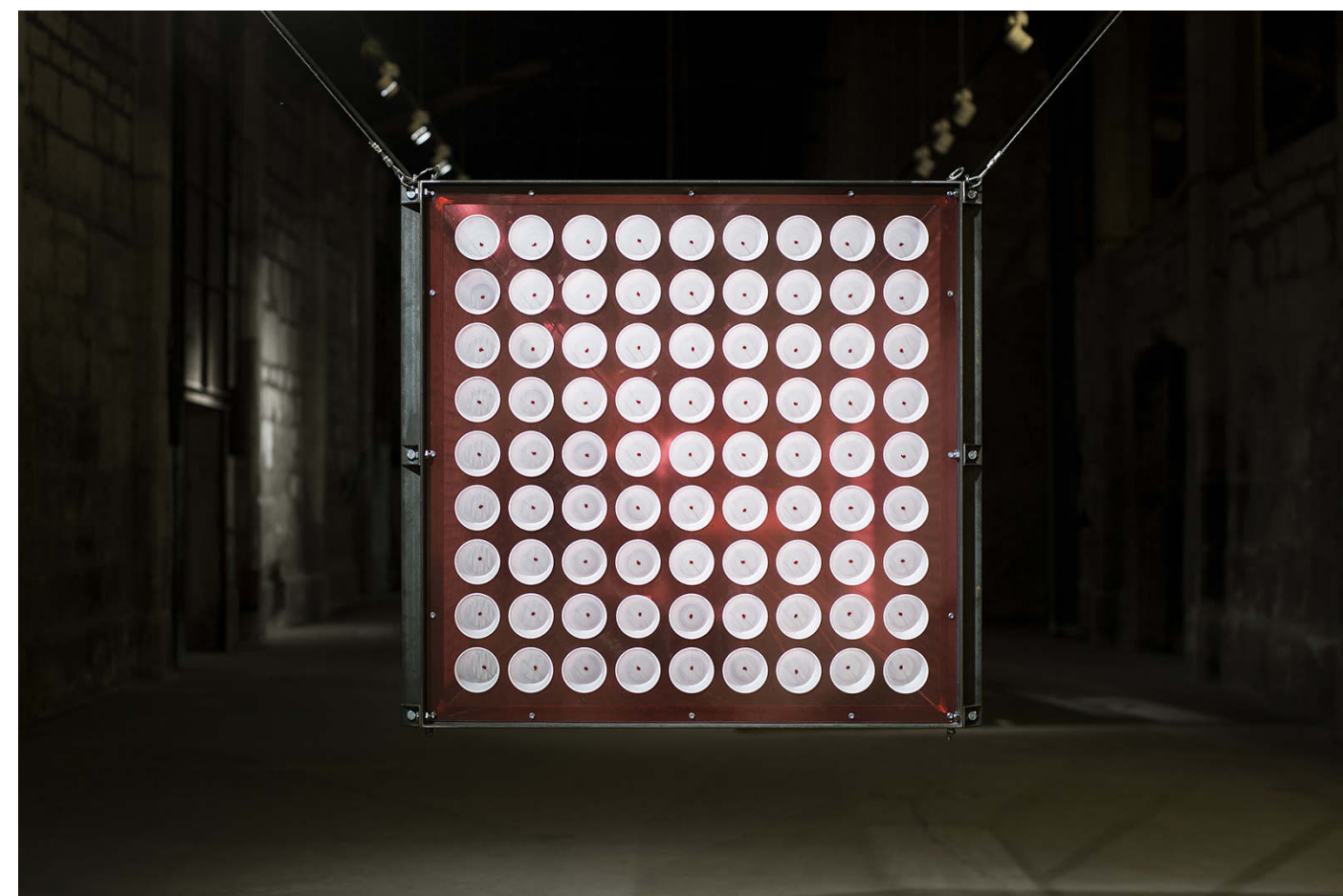
⁶ Citação de Pedro Gadanh transcrita do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rw2JTO-3Nmw>

⁷ Álvaro Siza, Diébédo Francis Kéré, Eduardo Souto de Moura, Grafton Architects, , Kengo Kuma, Li Xiaodong e Pezo von Ellrichshausen.

a localização dos museus na cidade e na sociedade. Algumas instituições começaram assim a expandir os seus programas educativos e de comunicação e muitas vezes os seus próprios limites físicos para projectos participativos de integração da comunidade. Assim, os espaços expositivos tendem a tornar-se efémeros e as próprias instituições artísticas a diluir-se na cidade o que leva à criação de novas plataformas fora destas mesmas instituições.

Exemplo disto foi a exposição colectiva *Prenúncio*, com a curadoria de Jesse James, na qual participei com a peça *System Sound*. Esta exposição esteve patente num dos armazéns abandonados contíguos à Estação de S. Bento no Porto durante a iniciativa *Locomotiva* promovida pela Câmara Municipal do Porto, mais concretamente pela *Porto Lazer*, que pretendia reactivar uma área negligenciada no coração da cidade – o terreiro compreendido entre a Rua da Madeira e a Estação Ferroviária. Além do restante programa em torno da iniciativa *Locomotiva*, a *Porto Lazer*, departamento municipal não exclusivamente ligado à prática artística, criou de raiz um novo espaço expositivo e todos os meios necessários para que esta exposição acontecesse: recondicionou um espaço histórico e emblemático deixado ao abandono e convidou um curador que viria a definir a exposição e os artistas que nela iriam participar⁸. Pelas suas características esta exposição foi uma oportunidade para ligar a comunidade em torno do local onde iria ser implantada, veio de encontro ao já aqui referido modelo de deslocalização da exposição de arte para perto de uma comunidade específica, o que significa também que a exposição seria contagiada por essa mesma comunidade. Todas as peças expostas foram criadas após diversas conversas com sociólogos que estudam ou estudaram aquele local, com representantes da comunidade e moradores.

System Sound pretendia justamente retratar a miríade de opiniões ouvidas nestes diálogos, todas elas retratavam diferentes problemas locais que convergiam para a falta de comunicação entre os representantes locais e poder municipal: “Nós falamos mas eles não nos ouvem” muitos diziam. Parecia-me também importante remeter formalmente a peça para o local onde se implantava, a Estação de São Bento. Esta estação possui uma particularidade que a torna única: é uma estação ferroviária onde não se consegue adivinhar o que vai acontecer com a partida do comboio. O início da marcha é marcado pela entrada num túnel que nos transporta para uma qualquer realidade, numa convergência de linhas que nos absorve para depois nos lançar no desconhecido. A morfologia da estação que nos remete para uma comunicação difusa entre pólos, reflecte-se inevitavelmente na sua envolvente e na sua vivência. As opiniões sobre o presente e o futuro da mesma são diversas mas tendem a convergir na clausura inerente aos atuais sistemas de comunicação democrática e na certeza que existem problemas que farão sempre parte da solução.



System Sound (2015) © Miguel C. Tavares

⁸ Foram convidados quatro jovens artistas com diferentes backgrounds e abordagens: Horácio Frutuoso, João Bento, Nuno Pimenta e Tamara Djurovic.



Two Manifolds (2016) © Miguel C. Tavares

Contexto como ferramenta
de criação e gestão espacial
/ **Two Manifolds (2016)**

O arquipélago dos Açores é em parte definido pela constante procura de um novo horizonte, seja esta procura ditada/estimulada pela necessidade ou curiosidade; pela sustentabilidade económica ou pelo sentimento de clausura.

Two Manifolds explora esta condição insular, a relação bipolar entre o permanente e o temporário, o ir e o ficar. A vontade de nos elevarmos para podermos ver um pouco mais que seja deste aparente infinito que é o horizonte, esta difusa mas concreta linha que define uma periferia incerta.

Mais uma vez pareceu existir na história recente das disciplinas de arquitectura e arte uma inversão a nível de abordagem, neste caso no que concerne às práticas cuja produção se relaciona directamente com o seu contexto. Nos anos 70, enquanto se começava a falar de *site-specificity* em arte, a arquitectura embrenhava-se lentamente num pós-modernismo que procurava a autonomia formal e com isto contextual. No final do século enquanto autores como Nicolas Bourriaud ou Paul Ardenne¹ escrevem sobre a estética relacional ou uma arte contextual, a arquitectura deixa-se absorver pela globalização e pelo capitalismo tardio e parece encaminhar-se para o generalismo, para a repetição de um formato global.

“Existe um sentido de realismo na chamada arquitectura “projectiva” dos anos 2000 que move a arquitectura para fora do *cul-de-sac* da arquitectura “crítica” onde a teórica residia nos anos 80 e 90, e transporta-a para a via rápida do capitalismo tardio. Mas tamanha é a velocidade do trânsito que os arquitectos ficam sem qualquer hipótese senão ir com a corrente, por vezes desfrutando das novas possibilidades formais que esta velocidade expele, por vezes encontrando espaços no trânsito que os permite analisar novos potenciais sociais.” (Till 2011: 39)

Face aos novos padrões económicos e sociais, muitas práticas viram-se obrigadas a abandonar uma postura crítica, inclusivamente a capacidade de intervir política e socialmente no seu contexto, algo que parece intrínseco à disciplina de arquitectura. Houve assim uma clara divisão entre a aproximação teórica e prática dentro da disciplina no final do século, o caminho “em direcção ao *Regionalismo Crítico*” que Kenneth Frampton defendia na década de 80² foi abandonado em detrimento de uma auto-estrada em direcção à irrelevância crítica, sobretudo no que respeita à aproximação contextual “projectiva”. Não vinculada a uma obrigação deontológica e por isso talvez menos impactante, a arte também se desviou da relevância social para a qual parecia encaminhar-se no final do século. Absorvida pela espiral consumista, pela procura ampliada e veloz de *commodities*, a produção artística viu-se condicionada por certos padrões que satisfaziam o seu próprio mercado. Parece-me por isso fundamental não apenas abrandar este ritmo mas também recuar para uma abordagem (tanto teórica como prática) que parecia ligar o pensamento crítico das disciplinas de arquitectura e arte no final do século.

¹ Nicolas Bourriaud escreveu em 1998 o seu livro *Estética Relacional*. Em 2002 Paul Ardenne publica o seu livro *Uma Arte Contextual*.

² No seu artigo *Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance* (1983), Kenneth Frampton numa clara crítica à gradual abstração contextual do *International Style* ao *Pós-Modernismo* defende que a arquitectura deveria adoptar uma renovada posição crítica, abraçar os progressos da arquitectura moderna mas simultaneamente valorizar o seu contexto geográfico.

Uma altura em que as práticas artísticas, intrinsecamente críticas, focar-se-iam directamente num contexto físico e social e a arquitectura por definição contextual, operaria de forma crítica, numa espécie de utopia teórica conjunta.

O regresso a essa utopia, a um casuístico sincronismo no foco teórico, parece ser um elemento fundamental para o estudo do contacto contemporâneo entre as duas disciplinas uma vez que a sua relação assenta frequentemente sobre as questões do contexto. Tal como se viu anteriormente, a deslocação do espaço expositivo para locais com contextos específicos, assim como interesse pela cidade e a sua arena pública, levou a que muita da produção artística contemporânea se relacionasse directamente com a envolvente próxima, com o contexto social, espacial e político. No entanto, a arquitectura produzida sob este fenómeno, parece ter a tendência para perder a sua tectonicidade (sobretudo em estratégias temporárias) e muitas vezes a relação franca com o seu contexto.

Por outro lado, e um pouco por toda a parte, surgem práticas que se afastam dos mecanismos artísticos mas claramente envolvidas com o local, abordagens micropolíticas que pretendem colmatar falhas e desigualdades sociais sobretudo através da gestão espacial e da construção tectónica. Curioso é perceber que estes mesmos mecanismos começam a adoptar e a reclamar estas práticas que até então eram tidas como marginais à disciplina de arquitectura para serem rapidamente absorvidas pela massa crítica artística. Parece legítimo quando o núcleo duro da arquitectura está com as atenções voltadas para o cenográfico e para o potencial da parametrização formal. Exemplo recente deste interesse foi a entrega de um afamado prémio de arte, o *Turner Prize*, ao colectivo de arquitectura *Assemble*³ em Outubro de 2015. Este prémio foi entregue pela primeira vez a arquitectos (e a um colectivo), particularmente a um projecto de auto-construção que envolveu a colaboração de residentes locais para renovar uma zona suburbana negligenciada de Liverpool – *Granby Four Streets*⁴. Este projecto consistia na regeneração de uma comunidade activa e etnicamente diversa que se viu completamente segregada pelos trabalhos de “regeneração urbana” das últimas décadas, pela demolição de grande parte das casas e consequentemente da identidade do grande espaço público que ligava esta comunidade, a *Granby Street*. Assim, o bairro original ficou limitado a apenas quatro ruas com a maioria das suas casas abandonadas e em avançado estado de degradação. O trabalho partiu inicialmente das acções resilientes de um grupo de moradores que tentaram através dos seus meios conservar a identidade do bairro habitacional. Foi esta comunidade que convidou os *Assemble* com o intuito de transformar as casas vazias em habitações de baixo custo e, através do prisma deste colectivo de arquitectos, dar continuidade ao trabalho de reabilitação das casas, do espaço público e com isto gerar emprego e novas oportunidades de negócio. Através desta iniciativa e usando materiais abandonados e reciclados das obras de demolição, reconstruíram colectivamente

³ *Assemble* é um colectivo de 20 membros, todos com idades inferiores a 30 anos que, com a excepção de 3 membros, estudaram arquitectura juntos. Mais informação em www.assemblestudio.co.uk

⁴ Mais informação sobre o projecto *Granby Four Streets* em www.assemblestudio.co.uk/?page_id=862

dez casas abandonadas, renovaram o entusiasmo de uma comunidade e acima de tudo criaram ferramentas para que este trabalho seja continuado, estimulado pelo prémio monetário atribuído pelo *Turner Prize* para o desenvolvimento do *Granby Workshop* – uma oficina ao serviço da comunidade. Assim, a intervenção *Granby Four Streets* dos *Assemble* centrou-se em preservar tanto o património arquitectónico como cultural desta comunidade, a estimular o envolvimento da mesma no seu planeamento e na sua auto(re)construção.

Alistair Hudson, membro do júri presidido por Alex Farquharson – director da *Tate Britain* –, considerou que este projecto era merecedor do prémio por também ele fazer “parte de uma longa tradição da arte, trabalhar na sociedade”. Os *Assemble* cativaram os júris do prémio justamente pelo seu trabalho próximo da comunidade no desenvolvimento de soluções para a regeneração tanto urbana como social de um contexto específico. No entanto, o exotismo da atribuição de um prémio de arte a uma equipa de arquitectura levou a que muitos críticos se debatessem sobre a sua legitimidade e lógica, ainda surpresos pela sua atribuição a um colectivo de arquitectos, antítese do habitual génio isolado do mundo da arte. Foi também visto como uma espécie de boicote ao mercado da arte ao promover um afastamento ao seu circuito interno para a expansão a outros modelos de trabalho numa esfera social e económica mais ampla. Por sua vez pareceu surtir um inesperado optimismo no público mais alargado e nos media generalistas. Jornais como o *The Guardian* criaram cabeçalhos como “Poder para o povo! *Assemble* vencem o *Turner Prize* por ignorarem o mercado da arte”(Searle, 2015) ou “*Assemble*, os vencedores do *Turner Prize*: ‘Arte? Estamos mais interessados em canalização”(Higgins, 2015). Nestes títulos sente-se um claro entusiasmo no possível regresso à relevância social das disciplinas de arte e arquitectura, das duas, de uma única ou de nenhuma em particular, pouco importa.

É arte? Isso interessa? Se alguém que liga e desliga luz pode ganhar o Turner Prize, porque é que não poderia vencer alguém que tenta re-energizar uma parte negligenciada do centro de uma cidade?
(Gompertz, 2015)

Este prémio foi assim uma importante pedrada no charco tanto nas disciplinas de arte como de arquitectura. Se por um lado acrescentou um novo *layer* ao questionamento sobre os (talvez não tão) liberais limites da prática artística e o seu envolvimento com o contexto social, por outro trouxe reconhecimento (por portas travessas aos mecanismos internos da disciplina) às práticas “marginalizadas” da arquitectura. Contrariou amplamente um preconceito geral de que a arte e a arquitectura não estão suficientemente relacionadas com a política e com os diferentes contextos sociais dando destaque a uma possível alternativa. Uma alternativa que usa como ferramenta o contexto no qual se insere e o aborda

de forma crítica, que recorre à participação das comunidades e estimula a regeneração social e urbana através da construção, que cria um *blur* nos limites disciplinares e os reduz à insignificância... e que com isto gera um consenso alargado e um optimismo no futuro de uma prática ainda difícil de definir.

Também o projecto *Two Manifolds* foi desenvolvido segundo estes mesmos princípios e criado através de uma plataforma de total abertura disciplinar, o já aqui mencionado festival *Walk&Talk* em S.Miguel, nos Açores. Pretendia ser uma abordagem crítica ao contexto (local e insular) onde seria implantado e catalisar o envolvimento da comunidade na sua definição e construção para, através deste envolvimento, gerar um renovado interesse e a necessária regeneração de uma área urbana negligenciada.

O arquipélago dos Açores é em parte definido pela constante procura de um novo horizonte, seja esta procura ditada/estimulada pela necessidade ou curiosidade; pela sustentabilidade económica ou pelo sentimento de clausura. *Two Manifolds* explora esta condição insular, a relação bipolar entre o permanente e o temporário, o ir e o ficar. A vontade de nos elevarmos para podermos ver um pouco mais que seja deste aparente infinito que é o horizonte, esta difusa mas concreta linha que define uma periferia incerta. A peça surge num dos locais mais periféricos de Ponta Delgada, a freguesia de Santa Clara. Embora seja uma zona remetida ao esquecimento, esta freguesia é marcada pela sua importância na construção do porto marítimo desta cidade, que hoje constitui uma das maiores portas de entrada e saída de bens e pessoas entre o arquipélago e o mundo. Seria importante criar uma nova centralidade nesta periferia urbana e evidenciar a condição periférica que os Açores assumem no contexto europeu, uma “ultraperiferia”⁵. *Two Manifolds* cria assim um *landmark*, um ponto de paragem e observação, que liga o local ao seu universo próximo e à condição político-geográfica dos Açores numa espécie de cruzamento de diferentes vectores.

A peça distribui-se em dois níveis – um nível superior de observação e introspecção, outro inferior de descanso e permanência – e três direcções predominantes que estabelecem relações com diferentes graus de proximidade ao local de implantação. Cada um destes níveis possui materiais e características de resistência e temporalidade distintas. Tendo em conta a localização desta construção – numa zona inóspita sujeita à violência do mar e do vento – o nível inferior consiste num conjunto de três bancos de betão, inspirados nos grandes *tetrapods* que protegem aquela zona do mar e que conferem um carácter permanente à peça. Estes bancos sugerem uma nova centralidade e, devido ao seu carácter permanente, registam as intenções da peça caso as fortes tempestades incidam sobre aquele local. O nível superior foi construído em madeira de criptoméria (ou *Sugi*, árvore endêmica do Japão e surpreendentemente abundante na ilha de S.Miguel), com carácter

⁵ O arquipélago dos Açores integram a União Europeia com o estatuto de região ultraperiférica, conforme estabelecido no Tratado sobre o funcionamento da União Europeia (Tratado de Lisboa de 2007).

temporário e de fácil desmontagem para armazenamento e manutenção. Esta caixa tripartida em madeira, que remonta às caixas de transporte de mercadorias, assinala três direcções intimamente ligadas ao contexto local e contexto geográfico do arquipélago: uma primeira direcção, a de entrada, aponta para a freguesia e convida os seus habitantes à visita, à subida ao miradouro; uma segunda já balanceada em direcção ao mar encaminha o olhar para o Porto de Ponta Delgada, pólo de entrada e saída da ilha; a terceira dirige-nos para a direcção contrária do centro político europeu e relembra-nos da condição político-geográfica do arquipélago açoriano, incentivando-nos a expandir esta ultraperiferia com o nosso olhar.

O projecto foi auto-construído recorrendo à colaboração de artesãos e voluntários locais e sobre o olhar atento das pessoas da freguesia. O seu nome original – *Two Manifolds* – caiu rapidamente em desuso para passar a ser conhecido um pouco por toda a ilha de São Miguel como o “Miradouro de Santa Clara”. Além da aceitação por parte da comunidade local, esta modesta construção numa pequena freguesia acabou também por ser amplamente difundida através de diversas plataformas internacionais de divulgação de arte e arquitectura, cumprindo definitivamente o seu propósito: recentrar a periferia, mesmo que apenas por uma fracção de segundo.



Two Manifolds (2016) © Nuno Pimenta

III - TRANSDISCIPLINARIDADE



Nuno Pimenta, *Untitled (The Unknown)* (2017) - Construção © Nuno Pimenta



Beauty Knows No Pain (2017) © Tiago Casanova

Tectonic Art / **Beauty Knows No Pain (2017)**

“(…) o acesso entre os dois pisos surge deslocado e transformado, sendo substituído por uma estrutura vertical de andaimes aparentemente vulneráveis, processivos e pendentes, a obra *Beauty Knows No Pain* (2017) de Nuno Pimenta, que cria diferentes níveis de visão sobre a exposição, assomando enquanto espécie de torre de vigia esventrada que rompe o tecto, e anui assim com a mesma condição disruptiva de *Them or Us!* ao transportar-nos para um possível outro lado não visível.”¹

¹ Excerto do artigo de Sara Castelo Branco sobre a exposição ‘*Them or Us!* - Um Projeto de Ficção Científica, Social e Política’ na edição de Agosto da revista on-line ‘Contemporânea’. Disponível em <http://contemporanea.pt/Agosto2017/them-or-us/>

A definição do termo *tectónico* remete-nos directamente para a construção e para o edificado, para a relação entre o estrutural e o material. Tem origem no termo grego *tekton* – que significa literalmente construtor – e “desde seu surgimento consciente em meados do século XIX com os escritos de Karl Bötticher e Gottfried Semper, o termo não só indica uma probidade estrutural e material, mas também uma poética construtiva, que pode ser praticada na arquitetura e nas artes relacionadas”(Frampton, 2000: 179). A tectónica é por isso uma espécie de característica particular que além de aestilística e atemporal é também adisciplinar e, apesar de intimamente ligada ao palpável e ao material é também de certa forma etérea e do campo do sensitivo. Embora a sua ligação à arquitectura seja franca e etimológica – o termo latino *architectus* deriva do grego *archi* (pessoa de autoridade) e *tekton* (artesão e construtor) – as práticas artísticas têm também de forma eficaz reclamado para si esta abordagem. Podemos desde logo (re)tomar como exemplos o *Construtivismo Russo* ou o trabalho de Richard Serra. Existe, portanto, uma forte ligação entre a prática arquitectónica e determinadas práticas artísticas que se voltam também elas para o tema da construção.

O tectónico não se resume apenas à técnica construtiva, mas sim ao seu potencial expressivo e à narrativa poética que está na sua origem. Remonta assim para a poesia construtiva *per se*, a uma prática artística (talvez mais relacionada com o conceito de arte anterior ao século XVIII) que não possui uma dimensão nem figurativa nem abstracta mas sim uma expressão própria que se define entre a narrativa, o apelo estético, a tecnologia e o conhecimento científico. Esta capacidade expressiva advém do resultado da inter-relação entre estrutura, construção e matéria, de como a expressão de determinado objecto (independentemente da sua escala) pode variar devido à euritmia na combinação destes diferentes factores. A tectónica parece desviar-se de abordagens onde a justaposição de ornamento mascara a veracidade construtiva e de abordagens estruturalmente omissivas onde a interacção entre os materiais e o peso construtivo parece ser visualmente negligenciada.

A tectónica é, assim, um tema transversal às práticas construtivas e, por isso, simultaneamente sectorizado por diversas disciplinas. Se por um lado, e como Hal Foster refere, “a tectónica aparece no discurso arquitectónico especialmente por Kenneth Frampton” onde “crítica o *kitsch* cenográfico de muita da produção pós-moderna em arquitectura e insiste no corpóreo e no tectónico em protesto contra as tecnologias capitalistas do simulacro e do virtual que muita da prática arquitectónica abraçou recentemente”, nas artes plásticas “(Richard) Serra junta-se a Frampton na sua insistência no tectónico”, artista que através da escultura parece recuperar um princípio negligenciado na arquitectura – a sua base tectónica – e reintegrá-lo como “origem perdida” da escultura (Foster, 2013: 150).

Maior parte da escultura tradicional até meados do século era parte da relação com um todo. Ou seja, o aço era assemblado numa *collage* pictórica e compositiva. A maior parte do trabalho de solda era uma forma de colar e ajustar as peças que, devido à sua estrutura interna, não eram autoportantes. Uma prática ainda mais arcaica foi continuada: a de dar forma através da talha e da moldagem, a de representar figuras ocas de bronze. O acto de lidar com o aço como material de construção em termos de massa, peso, contrapeso, capacidade de carga e carga pontual foi totalmente separado da história da escultura e por sua vez determinante na história da tecnologia e da construção industrial. (Serra, 1994: 35)

Se por um lado e tal como Serra defende, parece ser inexistente a referência ao tectónico no campo da escultura, embora esta prática tenha um forte carácter construtivo, por outro, na prática de arquitectura, assiste-se a um recente atrofio das suas características intrinsecamente tectónicas. Segundo Frampton o tectónico na arquitectura encontra-se na justaposição de massa comprimida (como por exemplo o tijolo ou o betão) e no seu emolduramento (exemplificado na construção em madeira). Por sua vez, a sua essência manifesta-se no encaixe – a transição entre esta base e a sua moldura para a criação de um todo. Sendo que esta oposição entre massa e moldura não é apenas material e gravitacional (em função do seu peso) mas também do campo da interpretação sensitiva. Este estudo de Frampton baseia-se principalmente numa crítica à arquitectura contemporânea e na sua perda de identidade e volatilidade, uma vez que a partir do final do século XX a prática parece encaminhar-se para “uma espécie de camuflagem tectónica onde os limites espaciais e a estrutura parecem inexistentes”(pag.44) e a “pele” que a reveste passa a esconder a essência interna do núcleo tectónico. O “encaixe” que Frampton refere é também crucial no trabalho de Serra, a forma como os materiais se intersectam e mostram a sua veracidade, maioritariamente metálicos sem tratamento posterior e com soldaduras à vista. Não existe qualquer tentativa de os esconder, mascarar ou ornamentar, porque segundo Serra “todos os tipos de encaixe – tão necessários quanto poderão ser por razões funcionais – são sempre um tipo de ornamentação.” (Serra, 1994: 180)

Arquitectura é uma arte porque não se interessa apenas pela necessidade primordial de abrigo, mas também na conjugação de espaços e materiais de forma a que tenham significado. Isto ocorre através dos encaixes, os do passado e os actuais. O encaixe, o detalhe fértil, é o lugar onde tanto a construção como a interpretação da arquitectura acontecem. Além disso, é importante complementar a compreensão do papel essencial do encaixe enquanto lugar do processo de significação, recordar que o significado original Indo-Europeu da palavra *arte* é *encaixe*...¹

¹ Kenneth Frampton citando Marco Frascari no seu artigo *The Tell-the-Tale Detail*. (Frampton, 2000: 194)

Assim, “Frampton reclama o tectónico para a arquitectura e Serra para a escultura. Como decidir entre os dois? Talvez não haja necessidade de o fazer; talvez a arquitectura e a escultura tenham um *common ground* no que toca à tectónica; Talvez numa época de industrialização eles podem partilhar um princípio de origem na construção projectada”(Foster, 2013: 150). É justamente este *common ground* que se pretende aqui explorar, este campo inexplorado e indisciplinado ao qual apelido de *Tectonic Art*. O espaço que fica muitas vezes entre os limites disciplinares de arquitectura e arte, que transgride fronteiras ao partilhar algo transversal às duas disciplinas: O tectónico. Poder-se-á assim definir como uma prática transdisciplinar, transgressiva mas fundamentalmente transformativa e que nesta transformação gera uma produção não circunscrita por limites disciplinares rígidos. Não se trata, portanto, de uma tentativa de combinar arte e arquitectura ou de uma abordagem multidisciplinar, mas sim de perceber como muitos dos mecanismos críticos e dos princípios formais e estruturais de ambas as disciplinas podem ser partilhados para a formação de uma identidade comum e unitária, cada vez mais recorrente e transversal.

Tendo em conta o (já aqui estudado) contemporâneo interesse por parte das plataformas artísticas na prática dos arquitectos e dos artistas no ambiente construído e na arquitectura, parece premente que esta convergência seja analisada e discutida de forma crítica. Se por um lado os arquitectos que intervêm através destas plataformas mantêm muitas vezes uma abordagem contagiada pelas amplamente criticadas práticas contemporâneas de arquitectura que exploram o desenho digital, o cenográfico e o acrítico, por outro, artistas que focam o seu trabalho em temas relacionados com o construído e com o urbano fazem-no muitas vezes através de uma espécie de *naïvité* construtiva. Este não será um cenário generalizado mas amplamente difundido numa época que se volta para o rápido consumo e para o pós-industrial. As características da construção tectónica podem em muito reverter para a revolução industrial e para o fascínio pelos materiais pré-fabricados e por isso ultrapassada. No entanto parece ser importante, tanto na arquitectura como nas artes visuais, reafirmar as suas valências e reavaliar esta abordagem como uma nova aproximação crítica face a muitas das estratégias contemporâneas, de rápida assimilação e disseminação, que se materializam através de formas geradas automaticamente sem qualquer relação com indivíduo e com o seu posicionamento físico e/ou social ou de uma fragilidade que não é característica do objecto construído e da sua materialidade. Face a estes constantes diálogos torna-se, por isso, mais do que nunca importante gerar uma prática informada e crítica – mais do que regulamentada ou limitada por um desnecessário vínculo disciplinar. Neste sentido será necessário abandonar abordagens que se relacionem com a “arquitectura escultural” ou com a “escultura arquitectónica” para a formação de um possível “*common ground*”. É inegável que existem muitos outros factores relacionados com a definição formal que não apenas a tectónica, a estrutura, o detalhe e o encaixe, mas estes podem

gerar uma nova leitura do construído e fazer parte de uma definição crítica do mesmo. A recorrente desmotivação face à forma e racionalização tectónica parece muitas vezes advir da facilidade implícita no desenho e produção assistidos por computador, onde qualquer forma pode ser imaginada para posteriormente ser construída, ou pela limitação no usufruto da peça de arte que é imposta pela permanente vigilância dos espaços expositivos ou pelo seu valor de mercado. Por isso parece existir uma vincada divisão entre o estrutural e a pele que o reveste, entre o tectónico e o formal e uma incidência na superfície curvada, no ornamento e no cenográfico enquanto a construção, a estrutura, e o detalhe construtivo são renegados para um segundo plano. Esta abordagem na arquitectura e no seu percurso posterior ao Modernismo – que parece ter atravessado por um desejo de recapitulação historicista ou vanguardista para mais tarde enveredar por uma aproximação formal arbitrária – torna-se altamente ligada à objectualidade supérflua. Por sua vez, e tal como Serra defende, parece também importante na contemporaneidade resgatar o carácter construtivo da arte, nomeadamente nas suas expressões físicas/materiais e aliá-lo ao seu carácter de observação e análise. Assim, *Tectonic Art*, que se defende aqui enquanto hipotética prática construtiva transdisciplinar pretende, mais do que aludir à revelação mecânica extrema *per se*, definir uma manifestação estrutural poética, na qual a poesia advenha tanto do sentido construtivo tectónico e funcional como dos mecanismos de consciencialização e críticos dos campos artísticos. Talvez esta prática faça parte de um terceiro sistema do mundo da arte² que após o seu sistema antigo e a concepção poética moderna, de cisão com o útil, o técnico e o tecnológico, estimula a reunião das características dos anteriores sistemas. O interesse nesta agregação é notório nas práticas, nos museus e num público mais alargado. A arquitectura parece novamente percorrer o caminho ao encontro da arte, pois, tal como Hal Foster defende, se no final do século as abordagens consideradas de vanguarda eram definidas por uma abordagem teórica vincada com um discurso muito encerrado na disciplina, hoje as práticas *avant-garde* direccionam-se para os mecanismos artísticos³ de crítica e análise social, uma sociedade plural em permanente (e cada vez mais rápida) mutação. São inúmeros os exemplos de práticas ou projectos, de diferentes disciplinas ou escalas que hoje parecem encaminhar-se para as características aqui referidas. No entanto, opto por destacar enquanto exemplo prático a peça *Beauty Knows No Pain* (2017) uma vez que, por ser a última que concluí antes de terminar a presente investigação ou em certos aspectos por mero acaso, acabou por se transformar numa espécie de sùmula prática desta exploração teórica e envolver em si mesma todos os temas explorados ao longo da mesma.

² Larry Shiner defende que a possibilidade de um terceiro sistema artístico: “Para mim, a questão de saber se pode haver um terceiro sistema de arte, além do sistema antigo, ao qual não podemos retornar, e o sistema moderno, que muitos estão a lutar para superar, é uma questão que é possível e urgente.” (Shiner, 2001: 16)

³ “Há não muito tempo atrás, um quase pré-requisito da arquitectura de vanguarda era o compromisso com a teoria; ultimamente é o contacto com a arte.” (Foster, 2013: VII)

Beauty Knows No Pain foi uma peça *site-specific* temporária, construída para a exposição *Them or Us! - Um Projeto de Ficção Científica, Social e Política*⁴ comissariada por Paulo Mendes. Tendo em conta o contexto museológico onde se implantou, desafia a legitimação e a ainda inegável segregação disciplinar entre arquitectura e arte. De resto esta separação (assim como outras divisões disciplinares) é um limite desde logo transgredido na definição da exposição por parte do curador, o que, pela heterogeneidade de abordagens e disciplinas, a torna distinta da exposição convencional de arte. Provou também que esta transgressão torna a exposição de arte mais transversal e profícua e com um pensamento crítico mais amplo, o que desvenda também os motivos pelos quais os novos museus (ou aqueles que se querem actualizados) e os seus curadores possuem um renovado interesse por diferentes disciplinas, entre elas a arquitectura.



Beauty Knows No Pain (2017) © Nuno Pimenta

⁴ *Them or Us! - Um Projeto de Ficção Científica, Social e Política* foi uma exposição comissariada por Paulo Mendes, que esteve presente na Galeria Municipal do Porto entre os dias 2 de Junho e 13 de Agosto de 2017.

Partiu de um convite inusitado por parte do curador que pretendia substituir o habitual acesso ao piso superior da galeria por um outro que teria como ideia inicial uma torre de vigia, algo mais instável e provocador que as habituais escadas de acesso (que de resto foram vedadas). Localiza-se, portanto, entre uma encomenda convencional de arquitectura com as suas restrições funcionais e uma comissão artística com toda a sua liberdade formal e discursiva e total desburocratização apesar de se tratar de uma peça de cariz construtivo e utilitário e executada por um arquitecto. Esta desburocratização deu-se também devido à curta permanência da peça na galeria – pouco mais de 2 meses – e ao material usado na sua construção: uma estrutura convencional de andaimes que à partida garante todos os requisitos estruturais e de segurança. Este material altamente versátil, pré-fabricado e reutilizado (propositadamente com marcas de uso em estaleiro) transporta-nos directamente para um discurso de obra de arquitectura mas simultaneamente de efemeridade apesar da sua robustez tectónica e do seu detalhe caracteristicamente mecânico. Assim, recorrendo apenas à soma de vários elementos metálicos pré-fabricados e pré-dimensionados foi criado um acesso temporário ao piso superior da galeria em rampas e escadas, um percurso onde a sensação de instabilidade ia aumentando gradualmente, pautado por diferentes patamares que permitiam colocar o visitante da exposição em locais até então inatingíveis e assim ter uma perspectiva completamente diferente da galeria e da exposição. A peça, altamente *site-specific*, adaptava-se às diferentes cotas do espaço, entranhando-se e apropriando-se das suas características físicas. Aliás, toda a abordagem formal, construtiva e conceptual estava relacionada com a ideia de invasor (tema da exposição *Them or Us!*), de um objecto de arquitectura que invade o espaço artístico, para através da sua função primordial gerar questionamento e uma nova experiência física aos visitantes. Rompe brutalmente o tecto falso e invade a galeria, deixa à vista a sua aparente origem e de forma ficcional “anui assim com a mesma condição disruptiva de *Them or Us!* ao transportar-nos para um possível outro lado não visível”⁵: as entranhas do edifício, o espaço visceral da arquitectura.

⁵ Excerto do artigo de Sara Castelo Branco sobre a exposição ‘*Them or Us!* - Um Projeto de Ficção Científica, Social e Política’ na edição de Agosto da revista on-line ‘Contemporânea’. Disponível em <http://contemporanea.pt/Agosto2017/them-or-us/>



Beauty Knows No Pain (2017) © Tiago Casanova

Conclusões

Se por um lado parece já evidente que existem momentos de contacto e contágio entre arte e arquitectura, por outro, muitas dessas ligações permanecem ainda assim indefinidas, diluídas na volatilidade da sociedade actual e, por consequência, na definição das disciplinas e na sua produção. Podemos afirmar que neste momento é transversal o interesse pela urbanidade, pelo construído – torna-se quase óbvio quando mais de metade da população mundial vive em cidades e este número tende a crescer vertiginosamente – e isso é algo que se reflete na investigação artística e que exige uma resposta eficaz por parte dos arquitectos. Tendo em conta este contexto e a convergência de foco disciplinar, pareceu-me importante a análise aprofundada, tanto teórica como prática, dos momentos de aproximação das duas disciplinas segundo este prisma.

Foram e continuam a ser identificadas inúmeras práticas que se desviam do seu núcleo disciplinar em diversas direcções, estes estudos revelam uma miríade de possíveis ligações por vezes multidireccionais. Face a esta multiplicidade e às suas respectivas especificidades, analisei aqui uma em particular, de aproximação entre arte e arquitectura, uma relação franca entre mecanismos de pensamento crítico aliados à construção tectónica. Não desprezando a capacidade de cada uma das disciplinas para operarem individualmente, pareceu-me importante salientar características específicas para que combinadas possam trazer novo conhecimento partilhado, nomeadamente às referidas investigações e práticas muitas vezes já transgressivas, que desenvolvem “uma atitude que opera e atravessa limites, que desafia as normas, arrisca a censura, explora o hibridismo e empurra a prática estabelecida para além da sua periferia”¹. Por mais imediata que esta aproximação possa parecer, condensar toda a sua complexidade foi talvez o maior desafio desta investigação. Sintetizar os pontos de ruptura, de tensão e permeabilidade destas ligações, encontrar e resumir a diversidade e especificidade de diversas abordagens a um único e difuso fio condutor. Só através desta análise se conseguiria perceber com exactidão e além do inteligível de que

¹ Definição de transgressão enquanto atitude disciplinar. Rice, L., Littlefield, D. (eds), *Transgression: Towards an expanded field of architecture*, Londres: Routledge, 2015, p.1

forma estas disciplinas se relacionam e ampliam o seu conhecimento em direcção ao desenvolvimento de uma prática transdisciplinar específica. Embora possa parecer um passo atrás, mais do que assumir à partida que esta prática existe e tentar defini-la através das suas características, foi fundamental perceber porque existe e em que moldes para que, mais tarde, esta investigação abra caminho para dar dois passos à frente. Pretende-se, portanto, que esta seja uma base sólida para investigações pessoais futuras, para uma análise mais específica e aprofundada à prática transdisciplinar aqui identificada e ao que dela resulta, à sua produção. Existiriam com certeza muitos outros autores e casos de estudo que se relacionam com este tema e que poderiam ter sido aqui analisados. No entanto optei (nesta fase) por assumir uma componente prática pessoal, por recorrer maioritariamente a obras que desencadearam e informaram este momento de síntese teórica. Estas advêm de uma investigação contínua e surgem neste momento como respostas directas ao enunciado aqui apresentado, como hipertextos auto-críticos de reciprocidade teórico-prática. Por sua vez, as obras recentes ou em desenvolvimento (e seguramente as futuras) são já contagiadas por esta investigação que resulta numa espécie de conjunto de coordenadas para um campo indefinido, como guias para o desenvolvimento de uma prática que desencadeará certamente novos momentos de reflexão teórica. Prevê-se assim a continuidade do estudo segundo este formato cíclico, de permanente circulação entre a análise teórica e a investigação no terreno e, neste caótico *vortex*, ir agregando outros exemplos e práticas para a definição de um território próprio. *Tectonic Art* surge da irrelevância de dar nome a algo perante a indefinição do presente, um movimento meramente especulativo mas comprovadamente enraizado na realidade actual. Surge com o intuito de dissipar os limites e expandir as fronteiras entre as disciplinas de arte e arquitectura para, quem sabe, se tornar relevante num futuro ainda em aberto.

Referências Bibliográficas

ALVELOS, Heitor (ed.), *Manobras no Porto*, Porto, 2013

ARDENNE, Paul, *Un Art Contextuel: Création Artistique En Milieu Urbain, En Situation, D'intervention, De Participation*, Paris: Flammarion, 2002

BALCELLS, Conxita e BRU, Josepa (eds.), *Alongside- Boundaries, Borders and Frontiers*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

BAPTISTA, Luís Santiago (ed.), *Projectos*. arq./a. Lisboa: Futurmagazine, No 73 (2009)

BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Lisboa: Edições 70, 1989

BOURRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris: Les presses du réel, 2002

BRUGMANS, George (ed.), *Visionary Power: Producing the Contemporary City*, Roterdão: NAI Publishers. 2007

BRYSON, Norman, *The gaze in the Expanded Field*. In Hal Foster, Vision and Visuality, Seattle: Bay Press, 1988, pp. 87-108

CAEIRO, Mário, *Arte na Cidade: História Contemporânea*, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2014

CALVINO, Italo, *Six Memos for the Next Millenium*, Nova Iorque: Vintage books, 1993

CARTIERE, Cameron e ZEBRACKI, Martin (eds.), *The Everyday Practice of Public Art*, Nova Iorque: Routledge, 2016

CIRUGEDA, Santiago (et al.), *Perspectivas Críticas*. In BAPTISTA, Luís Santiago (ed.) arq./a – Produções Efêmeras. Lisboa: Futurmagazine, No 77 (2010) pp. 28-43

CIRUGEDA, Santiago, *Situação Urbana 11 – Equipar um Museu*. In DIAS, Manuel Graça (ed.),sJornal Arquitectos. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, No 239 (2010) pp. 70-75

CRAWFORD, Margaret, *Blurring the boundaries: Public space and private life*. In Crawford, Margaret et al. (eds), Everyday Urbanism, Nova Iorque: The Monacelli Press, 2008. Primeira edição publicada em 1999

CERTAU, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkely: University of California Press, 1988

FOSTER, Hal, *The anti-aesthetic: ssays on postmodern culture*, Nova Iorque: New Press, 1998

FOSTER, Hal, *The Art-Architecture Complex*, Londres: Verso, 2011

FRAMPTON, Kenneth, *Rappel à l'ordre: The Case For the Tectonic*. In Read, Alan, Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday, Nova Iorque: Routledge. 2000, pp.177-197

FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance*. In Docherty, Thomas, Postmodernism: A Reader, Nova Iorque: Routledge, 2014, pp 268-280

GADANHO, Pedro (ed.), *Utopia/Distopia: Uma mudança de Paradigma na Arte e na Arquitetura*, Milão: Mousse Publishing, 2017

HALL, Edwart T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio D'Água, 1986. Primeira edição em 1966

KRIEGER, A., SAUNDERS, W. (eds.), *Urban Design*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009

LABASSE, Alexandre (ed.) *Artists and Architecture – Variable Dimensions*, Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal, 2017

LEFEBVRE, Henri, *The Production of space*, trad. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Basil Blackwell, 1991. Primeira edição em 1974

LOEB, C., LUESCHER, A. (eds.), *The design of Frontier Spaces: Control and Ambiguity*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2015

MARSHALL, Alex (ed.), *State of the World Population 2007: Unleashing the Potential of Urban Growth*, Nova Iorque: United Nations Population Fund, 2007

MOSLEY, Jonathan e SARA, Rachel (eds.), *The Architecture of Transgression*, AD – Architectural Design. Londres: John Wiley & Sons. n° 226 (Novembro/Dezembro 2013)

RICE, L., LITTLEFIELD, D. (eds), *Transgression: Towards an expanded field of architecture*, Londres: Routledge, 2015

SADLER, Simon, *Archigram – Architecture Without Architecture*, Cambridge: The MIT press, 2005

SHINER, Larry, *The Invention of Art – A Cultural History*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001

SIMMEL, Georg, *Sociology - Inquiries into the Construction of Social Forms*, Leiden: Koninklijke Brill NV, 2009 primeira edição publicada em 1908

SENNET, Richard, *The Fall of Public Man*, Londres: Penguin Books, 2002. Primeira edição publicada em 1986

SERRA, Richard, *Writings/Interviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1994

SORKIN, Michael, *The End(s) of Urban Design*, Harvard Design Magazine: Urban Design Now. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design. n° 25 (2006/07) 5-18

TILL, Jeremy, *Architecture Depends*, Massachussetts: The MIT Press, 2009

TILL, Jeremy (et al), *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Oxon: Routledge, 2011

WIGLEY, Mark, *Space in Crisis*. In INABA, Jeffrey (ed.), *Crisis*, Urban China bootlegged by C-Lab for Volume, Nova Iorque: Columbia University, 2009

Referências Web

BATTEUX, Charles, *Les Beaux Arts réduit à une même principe.*, Paris: Chez Durand, 1746. Disponível em WWW: <URL: http://archive.org/details/gri_000033125008530772> Consultado em 15-02-2017

CHIBBER, Kabir, *See the “Berlin Walls” still standing around the world*. Disponível em WWW: <URL: <http://qz.com/293754/see-the-berlin-walls-still-standing-around-the-world/>> Consultado em 07-01-2016

CILENTO, Karen, *Why open architecture competitions are good for Architects, a counter argument*, 2010. Disponível em WWW: <URL: <http://www.archdaily.com/60705/why-open-architecture-competitions-are-good-for-architects-a-counter-argument>> Consultado em 08-03-2017

GOMPERTZ, Will, *Turner Prize: Assemble win for Liverpool housing scheme*, 2015. Disponível em WWW: <URL: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-35031707>> Consultado em 27-07-2017

HAJER, Maarten, *Zero-Friction Society*. In Urban Design #77. Londres: Urban Design Group 1999 pp. 29-34. Disponível em WWW: <URL: maartenhajer.nl/upload/zero.pdf> Consultado em 16-04-2015

HIGGINS, Charlotte, *Turner prize winners Assemble: Art? We’re more interested in plumbing’*, 2015. Disponível em WWW: <URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/08/assemble-turner-prize-architects-are-we-artists>> Consultado em 27-07-2017

HOLLAND, Charles, *Dear Other Architects*, 2010. Disponível em WWW: <URL: <http://fantasticjournal.blogspot.pt/2010/09/dear-other-architects.html>> Consultado em 08-03-2017

HOUTUM, Henk Van, *The Geopolitics of Borders and Boundaries*. In Nagel, Caroline; Staeheli, Lynn (eds), *Geopolitics*, Routledge, 10:672–679, 2005. Disponível em WWW: <URL: <http://ftp.humansemantics.pro/Mapping/The%20Geopolitics%20of%20Borders%20and%20Boundaries.pdf>> Consultado em 03-05-2015

IOSSIFOVA, Deljana, *Searching for a common ground: Urban borderlands in a world of borders and boundaries*. In Modarres, A., Press, *Cities* 2013. Disponível em WWW: <URL: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275113000073>> Consultado em 18-05-2015

NIEUWENHUYS, Constant, *Une autre ville pour une autre vie, Internationale Situationniste #3*, 1959. Disponível em WWW: <URL: bopsecrets.org/SI/3.constant.htm> Consultado em 16-04-2015

RODCHENKO, A. and V. Stepanova (1975) [1920], *The Programme of the Productivist Group* in Benton and Benton (eds), pp. 91-2. Tradução livre. Disponível em WWW: <URL: <http://www.yumpu.com/en/document/view/12067802/program-of-the-productivist-group-david-rifkind>> Consultado em 15-02-2017

SEARLE, Adrian, *Power to the people! Assemble win the Turner prize by ignoring the art market*, 2015. Disponível em WWW: <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/07/turner-prize-2015-assemble-win-by-ignoring-art-market>> Consultado em 27-07-2017

SENNET, Richard, *The Public Realm*. Disponível em WWW: <URL: <http://www.richardsennett.com/site/senn/templates/general2.aspx?pageid=16&cc=gb>> Consultado em 18-05-2015

SMITHSON, Alison and Peter, *But Today We Collect Ads*, Londres: Royal College of Arts, 1956. Disponível em WWW: <URL: <http://www.warholstars.org/articles/But%20Today%20We%20Collect%20Ads.html>> Consultado em 15-02-2017

